

نظري

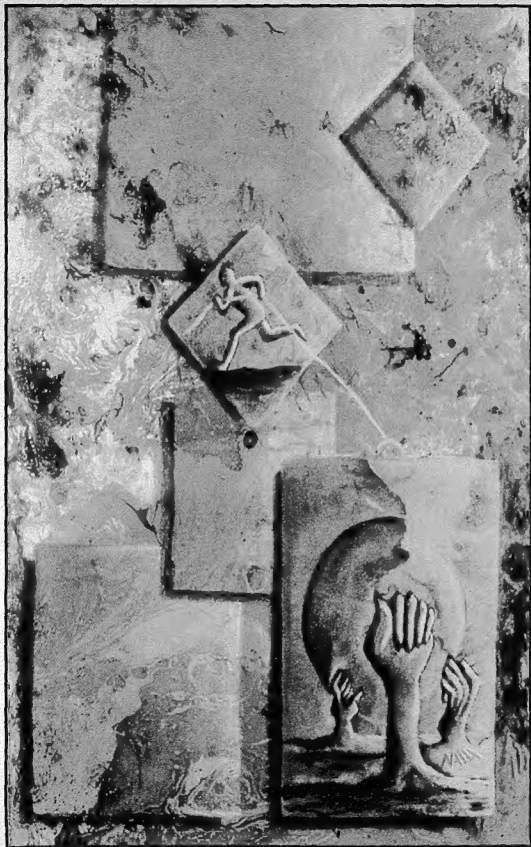
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

أحياء عُمان البحرية ■ عواء الأمال التنويرية
والعمدية تدق الأبواب ■ الدين يمعزل عن الشعر
مفسدو الديمقراطية ■ الرحلة العمانية ■ من
الحرف إلى العبارة ■ حول أخلاقيات التمكيك
نصوص عربية من البرازيل ■ النجمان برجمان
السيناريو الكامل لفيلم وجهها لوجه ... وأقرأ
جيل دولوز ■ محمد أركون ■ هنري ميشو
سمعد البازعي ■ محمد الماغوط ■ جوزيف كوترا
محمد علي شمس الدين ■ نزيه أبو عفش
إلياس خوري ■ أمين صالح ■ غالية آل سعيد
عبد اللطيف اللبني ... وأسما وموضوعات أخرى

العدد السادس والعشرون / أبريل ٢٠٠١م / محرم ١٤٢١هـ





▲ لوحة للفنانة : نائلة بنت حمد المعمري

► الغلاف الأول : لوحة الفنان حسن مير ، سلطنة عمان.

نيزكا

NIZWA

45

مجلة فصلية ثقافية

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس مجلس الإدارة

سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدى

رئيس التحرير

سيف الرحبي

العدد السادس والعشرون

أبريل ٢٠٠١م محرم ١٤٢١هـ

منسق التحرير

طالب المعمرى

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادى الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريال - البحرين ١٠ دينار - الكويت ٥٠ دينار - السعودية ١٥ ريال
الأردن ٥٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيتها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينار
ليبيا ٥٠ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريال - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٢ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة
التوزيع لجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب: ٢٠٠٢
الرمز البريدي ١١٢ روى - سلطنة عُمان).

القاهرة .. مطلع السبعينات

حين سرت غيبتي بالكية
من فرط العزوبة
سيف الربيع

... إنني ذكرك بالزهراء مشتاقا

«أين زيدون»

في الليل اللانهائي بنجومه وهدهوته الصاخب وخيالاته الجامحة، تحدوني رغبة الكلام مع مخلوقات خرافية لا أثر لها على الأرض، أثيرة هائمة كما تهيم الأرواح حول بارئها في سدرة المنتهى، والنيازك في ثقب الفضاء بين أشجار الكواكب العملاقة.

رغبة نزقة مجنونة تقتلع العاصفة من أسرتها النائمة في قاع المحيطات وتذف بها الى الأرض الملتهية، لتحل روحي بعد ذلك في حجر بركاني تقاذفته العصور بين أحذيتها المعدنية الصلبة؛ ليبقى الشاهد الأخير على هول هذه المهزلة الأرضية التي نعيش.



هذه الليلة لم أستطع النوم. القلق ينهش رأسي. ناي يطوح بي، سارحا في ضباب وجوه وأطياف غائمة وبعيدة. هذه الليلة في مواجهة الماضي وأصقاع الذاكرة.

٢٠٠٠/١١/٢٠ - بشارع الزهراء، حيث أعيش الآن وحيث قد عشت في مطلع السبعينات حين كان هذا الشارع جميلا مزهوا بأشجاره ومسكنه ذات الخمائل والحدائق المثمرة التي لا تتجاوز الطوابق القليلة إلا نادرا. كانت «المهندسين» برمتها مازال خارجة من ريفها على حواف المدينة العملاقة. ذلك الريف الذي أخذ العمران العشوائي يقترسه حتى انقرض الى الأبد كما انقرضت «غوطة» دمشق أو كادت، وحلت محلها هذه الأبراج والمباني الضخمة التي تفتقد الى أبسط حس جمالي وإنساني، شبيهة بأحياء مدن خليجية بُنيت على عَجَل وبنفس دوافع ذلك الهجوم الكاسر للرأسمال المتوحش وقيمه وأنماط سلوكه القسرية.

كانت «المهندسين» و«الدقي» تروج بمختلف الجنسيات من الطلبة العرب خاصة من الجزيرة العربية وفلسطين وغيرها. ففي هذه المناطق كانت أماكن نشاطاتهم الطلابية والسياسية من اتحادات وجمعيات وأندية، فالمرحلة مفعمة بأحلام التحويل والتغيير، مفعمة بالطفولة والمسررات والتجريد. كنا لا نرى الحياة في وقائعها المتعينة طبعاً وإنما في إنعكاساتها على أذهاننا وعواطفنا الطرية التي تُغذيها قراءات أيديولوجية قاطعة. كان اليقين على أشده دوراً «ديالكتيكياً»، لا تهدأ عجلته في اجتثاث الحضيض والتخلف وصولاً لبناء الذرى الإستراتيجية على أرض الفردوس الموعودة، كل بيان نوقعه تنصرون على الفور اهتزاز الإدارتين الأمريكية والسوفييتية، دك من الأنظمة العربية. فرغم يساريتنا الزاعقة، كان السوفييت بالنسبة لنا منحرفين عن الخط الصحيح الذي أشرقت أنواره علينا واليمين الجنوبية، متفردين عن معسكرات العالم وأفكاره وقواه.

هذه المنطقة بالذات كانت تعج بالطلبة الواعدين والأفكار والمخبرين والمغازلات. كانت دور السكن لا تتجاوز الطوابق القليلة إلا نادراً ومن هذا النادر كانت العمارة التي تغطيها «سوزان» وعائلتها والتي هي ملك لهم وكذلك العمارة الأقل حجماً منها مقابلة لها التي كنا نسكنها، ثلاث شقق معظم سكانها من العُمانيين. مقابلة لها وليست لصيقة لأن عمارة عائلة سوزان تتمتع بحوش واسع مليء بالدجاج والأرانب والديكة الرومية الأكثر صحباً من ضجيج الطلاب ومتقاطعة معه في أوقات كثيرة خاصة ضجة الصباح الباكر حين تشرنب بأعناقها مطلقاً أصواتها في فراغ النوم الكبير.

كان بواب العمارة الذي يدعى (قرني) مازال قادماً من أعماق الريف لئو يسكن هو وزوجته الشابة في بدروم العمارة كمادة البوابين. بدأنا بالتعرف على عم قرني، فالبواب دائماً أمين أسرار العمارة ومفتاح عوالمها وحكاياتها. ذات مرة سألته عن اسم تلك البنت الشقراء، قال اسمها سوزان. منذ فترة وأنا أراقب سوزان عبر الشبائيك والبلوكونات. سوزان التي تميل من بين أخواتها ذوات الشعر الأسود إلى الشقرة، تلك الشقرة التي لا تشبه شقرة الغربيات إلا من بعيد، فالتكوين والقسمات واضحة الفرق والاختلاف. كانت

تميل إلى الشقرة أو هكذا خُيِّلَ إليّ، وجهها الطافح بأنوثة متفجرة متلّهي، قليلاً عبر تناسق جمالي للجسد المقعم بالأنغام والمرح وفتنة الحياة.

بقيت هكذا وراءها عبر الإشارات والإيماءات التي تتبادلها، من غير تحديد واضح لشيء. كان ذلك الالتباس والضباب الذي يلف بظلاله المشهد العلمي أقصى درجات النمو والجمال. كان الانخراط في أعلى سطوة لتلك الإشارة السحرية المصحوبة بالفتح ورفع الكف إلى أعلى كأنما ستحلّق بعد قليل إلى جزر ويحار بدأت تغزوها أسراب خيالاتنا البيضاء. كانت تلك الإشارة تكفيني في حد ذاتها. وربما لهذا السبب أهملت سؤال قرني عن تليفون بينها حتى أفاجاً ذات ظهيرة بتليفون قادم من مجهول، كانت هي على الطرف الآخر وربما على كل الأطراف والضافات فالدخنة أخذتني وأنا أسأله بصوت مرتبك، حتى وصلت إلى سؤالها من أين تتحدثين إليّ. قالت من المكان الذي كنت ساهرا فيه ليلة البارحة. ذهبت إلى الفندق ووجدتها تنتظر في الكافتيريا المغطاة على النيل. كانت تلك اللحظة التي أشرقت في أعماقي كما تشرق موجة جيشة لقادم من صحراء. أحس لأول مرة فيها بمثل هذه العاطفة المتدفقة تجاه امرأة أرخّت لعلاقة ظلت محفورة لا تنمحي على صفحة وجدانتي المتقلبة، فما قبلها إما مغازلات سريعة أو علاقات مع بنات الهوى وهي الأكثر انتشاراً في الأوساط الطلابية. رغم أن الأكثر تطرفاً في الطهرانية الثورية يحاربونها بضراوة لا تقل عن محاربة الامبريالية.

جلست مع سوزان على الطاولة متلعثما لا أكاد أصحو من حلم إلا وأدخل في آخر على أرض البنابيع المزهرة. سألتها من أين أتيت بنمرة التليفون وكيف عرفت المكان؟ قالت من قرني. وفعلنا حين انتهيت من سهرة البارحة التي تتكرر دائماً بعد كل خطاب يقبل العالم رأساً على عقب في أحلام يقظتنا وأتيت إلى المنزل مترنحاً لأجد البواب أمام باب العمارة محللاً هو الآخر من فرط شربه للشيشمة والدخان، قال أنه يريدني لمساعدته في حل خلاف مع زوجته. دخلت معه البدرود وكانت سوزان ترقب المشهد الليلي من الشباك الأعلى.

منذ ذلك اللقاء مع سوزان أحسست أنني جزء من نظام الكون والأنبياء وأن علاقتي بها هي التطبيق الرائع لما كنا نعرفه في الماركسية حول هذه الأطروحة، وليس الالتحام بجماهير متوحمة لا نعرف عنها شيئاً عدا استيهاماتنا القرائية المبكرة التي كانت تُداول فيما يشبه حلقات الذكر والحفيظ التي درجنا عليها في القرى والداكر.

في اليوم الثاني ذهبنا إلى برج القاهرة وبعده إلى سينما ميامي حيث همهم رعد في أعضائي وسرت غيمة باكية من فرط العذوبة. وغالباً ما كنا نمر على كلية الآداب بجامعة القاهرة حيث كانت سوزان تدرس في سنتها الأولى، ومن ثم نذهب إلى نزعات لانهاية لم تنته إلى هذه اللحظة التي أحاول فيها تجميع بعض أجزاء هذا الحطام في الذاكرة. ومن غرائب الصدفة، وهنا اقتنعت أكثر أن تاريخ البشر لا تصنعه قوانين موضوعية دقيقة ومنسجمة وإنما من تلك الفوضى الجارفة للصدفة، فحين جئت القاهرة بعد أكثر من ربع قرن، أبحث عن شقة ذهبت مع أصدقاء مصريين إلى مدينة نصر والمعادي والهرم ولم أوفق حتى جاءت ضربة القدر السريعة ليأتي بنا سمسار إلى شارع الزهراء وبشكل لاواع أمضيت العقد وأخذت شقة في الشارع نفسه من جديد.

هل أمضيت العقد لأن صبري سريع النفاذ في مثل هذه الأمور أم لأسباب أكثر خفاء وعمقا؟ ما أحسه الآن أن تلك الذكريات والتفاصيل «الصغيرة» المبكرة تشدني إلى قبضتها الصارمة، فنحن كما يقول «فلليني» ملك للذكرياتنا وليست هي ملكتنا. ولماذا لا تكون الملكية مشتركة؟ أؤمن أن ما كان يرمي إليه المخرج الكبير هو تلك القوة الكامنة في الذكريات والتي تنفّ ضعفاً أمامها. ومن حسن الحظ أن هناك من تبقى من أصدقاء يشاركونني هذه الذكريات والوقائع العذبة، فمنهم من قضى ومنهم من حلت البشاعة في كيانه وروحه.

مشددوا إلى وتد الذكريات

كما ينشد الكباش إلى خيته

والحصان إلى سهيل أنثاه

أمام المحيط الهادر

لتهدأ روحه من الهياج.

أحدّق في الجنبات الضاجة بقلبي

فأرى أشباح الغائبين

تسبح في عدمها الخاص.

أفلاك تقود بعضها

كراع يقذف قطيعه نحو الهاوية.



قبل ثلاثين عاماً. هل أنا نفس الشخص الذي كان يسكن هذا الشارع أو امتداد له...؟ أم هناك كينونة أخرى انبثقت من الفراغ الهائل للزمن بتراكاته وتجاويفه العربة. ما هو الزمن وما هي الصيرورة. ما هذه الغيوم التي تعبر أمام ناظري، فيالقي مترحلة في المغيّب، هل هي نفس الغيوم أو تنبئها. وطاولة الزهر في المقهى، لاعتبها أمارالوا أحياء، والكلاب الضالة في الأتربة، نباحها طوال الليل يأخذنا في سهاد لذيذ؟ هل عشت قبل ثلاثين قبل قرون؟ لا أحد يعرف، لا أحد يهتم بالأمر، للناس مشاغلهم وعاداتهم. إنه هذيان الخالص في هذه الليلة. الحياة في مجراها الطبيعي منذ بدايات الخليقة، فقط هذه الجزر العائمة في مياه الذاكرة.

لكن حين تتمحي المدن وتسحقها النكبات هل يبقى زمن يشجول من غير مخلوقاته وضحاياها؟ ولماذا عليّ أن أفكر على هذا النحو القاسي الذي يحجب عني الحياة التي أحب أن أعيشها حتى آخر قطرة في ظلام الصحراء رغم كل خرابها وحقاراتها وغشاها؟

أقرأ لبورخيس «قبلي لم يوجد زمان بعدي لن توجد كينونة، هو يولد معي، هي تموت معي أيضاً».

بورخيس الذي قلب صفحات الزمن والنجوم والأطالس والجغرافيات ليتسلّى. يا لها من تسليّة عميقة لهذا الشيخ اللاتيني الأعمى:

يمامة من بقايا ريف قديم

تنوح طوال النهار

كانتها علامة الطرفان.

غاية الأسمنت والحديد

تخفق المدينة الخبيثة في الذاكرة.

أصوات الباعة

أناشيدهم الصباحية

التي كانت تملؤنا بالبهجة

أضحت أنين غرقى

تضرعات شحاذين



بعد موت والدها بفترة، ذهبتُ مع سوزان الى المقبرة. قالت أن والدها كان يحبها ويرعاها أكثر من بقية أخوتها وأنها المفضلة لديه. أحسّت بحنين مفاجيء إليه ونحن نقطع غمار الزحام في شارع طلعت حرب. اجتاحتني فرح غامض لا يمكن وصفه حين عرضت عليّ الذهاب معها، فرح يشبه القبلية الأولى التي اختطفناها وصعقتنا في ظلام سينما ميامي. وحين رأيت الدموع تنسكب على وجهها أمام القبر وهي غارقة في لباسها الأسود الجميل وحضور الفقيذ واستعادته المتخيلة؛ رأيتها أجمل من ذي قبل، جميلة أكثر مما أحتمل، أسندت رأسها على كتفي مسحاً دموعها بأصابعي أو بالأحرى لاعقا تلك الدموع الغزيرة بلساني وأصابعي، دموع القمر وهو ينير ليلة شتاء عاصفة.

كان المشهد بكامله محتتماً بالرغبة واليتم، ومحتتماً بالحنين.

كانت النجوم في علياء سمانها تبكي فرحاً لأجلنا.



اليوم الأخير من رمضان، قررت أن أخذها مشياً الى البلد في وقت الإفطار كما اعتدت كثيراً أن أفعل. فهناك وقتان يمكن المشي فيهما بالقاهرة بهدوء بعيداً عن الضجيج والزحام. الوقت الذي ينشغل فيه الناس بالإفطار ومشاهدة التلفيزيون، ووقت الصباح الباكر عبر غلالة الضباب، قبل

انفجار الحركة لهذه المدينة التي تشعبت الى عدة مدن وأزمنة ومقابر في أمانها الضخمة. في مثل هذه الأوقات التي تذكرك بأيام غابرة يمكنك اكتشاف سحر هذه المدينة وجمالها المتوازي خلف طبقات سميكة من الصخب والضغط السكاني والغبار. وأنا في طريقي بشارع الزهراء من الأعلى الذي يقضي الى شارع مصدق ومن ثم الى التحرير والأوبرا التي كانت قبل ثلاثين عاماً يقام على أرضها معرض الكتاب وتحول لاحقاً الى مدينة نصر - وكازينو النيل، التفتت فجأة (بأم عيبر) الست التي تخدمني في المنزل، أمام عمارة سوزان مباشرة قلت لأُم عيبر أنني كنت مقيماً في هذه العمارة أيام زمان، قالت، أنها خدمت فيها فترة مع الحاجة بعد موت زوجها (أبوسوزان) واستطردت أن أحمد ابن الحاجة مات قبل سنوات قليلة بمرض السرطان. لكن سوزان وأخوانها البنات موجودون وقد تزوجوا جميعاً. أم عيبر هذه تشكل ذاكرة «المهندسين» بكل تفاصيلها ووقائعها منذ بداية تحولها من الريف والدور الصغيرة الى حي يقطن معظم أثرياء جدد وسباح خليجيون ومن بلدان أخرى وفنانون... الخ حي من غير هوية مكانية وعمرانية وجمالية عكس أحياء القاهرة العريقة سواء كانت شعبية أو برجوازية. قلت ذات مرة لأُم عيبر مازحا لو تكتبين مذكراتك عن «المهندسين» لربحت الملايين، قالت (بغور في ستين داهية)، وكنت قبل فترة اشتركت مع صديق على نوع من تمثيلية استكشاف لعمارة سوزان حين ذهبتا بغية استئجار شقة، فاستقبلنا شاب هو ابن الحاجة، أعتقد أنه أحمد الذي مات بالسرطان، شاهدنا عدة شقق في العمارة وفي تلك الأثناء حدثنا عن أخلاق القاطنين وبأنهم لا يندرجون ضمن المنطق السياحي للشقق المفروشة، تركناه على أن نعود اليوم الثاني لمقابلة الحاجة، فلم نعد.

تذكرت أنني كثيراً ما أذهب مع سوزان في مثل هذه الأوقات التي تجدد فيها الحركة واندلاع الصخب في شوارع القاهرة المقفرة!

البشر غالباً ما يكونون جميلين في غيابهم، والعلاقات التي تحل الى ذهب الغروب لوقائع معنة في الغياب.

كنا في الليل

تنفض المدينة كسجادة قدرة
وفي الصباح نقطف زهر الياسمين
هدية لحبيبة محتملة.



صحا من نومه من غير رغبة في القيام بشيء ظل يتلوى
تحت البطانية بخدر مقلدا وضعية الجنين. أدار زر الموسيقى،
جاءت زوجته، دخلت معه تحت البطانية، وأنه على هيئة
الجنين أخذت تداعبه حتى استقام، مارسا الحب بصمت، إلى
أن أطفأ الضجر وانسل من بين فخذيه من غير بلوغ سطح
ولا ذروة.

عادت هي تقلد هيئته الجنينية واضعة أصبعه في فمها
الناعس.



كنت أكتب على سرير غرفة النوم القليلة الإضاءة بحيث
لا يسعني أن أرى الحروف تبكي على الورقة. علي الفور
تذكرت أن الكثير من معارك التاريخ الفاصلة دارت في ظلام
داس وكذلك المؤامرات والمكائد. الكتابة نوع من مكيدة
للزمن. وتذكرت أبا العلاء المعري وشار بن برد وطه حسين
وبورخيس.

كان علي أن أفتح نور القراءة كي لا أنجر إلى توسل اسم
شهير أو حدث ملحمي كبير.



في فيلم (ساتيركون) الذي يؤرخ فيه - وهذه الكلمة على
سبيل المجاز - المخرج الكبير لروما القرن الأول الميلادي،
وقد نخرها الانحطاط والجهل والرذيلة نازلا بها إلى أقصى
قعر جحيمي تبلغه المجتمعات حين تغادرها القيم الروحية
والأخلاقية الحقّة، وتشيع وتتعفن حتى النخاع، مخلوقات
غليظة بشعة، تلتهم المال بينهم، وبشراة أكبر تأكل وتشرب
وتتغوط وتعريد مخلوقات بلغ بها القبح وحطّة الغرائز والجنين
أقصاه، كأنما ليس ثمة حد للبشاعة والانحلال مثل الجمال



قبل سكني في عمارة الزهره في ذلك الزمن الذي يوغل
في النسيان انقطعت المساعدة الدراسية التي كانت لا تتجاوز
العشرين جنيهًا، وحاول طردي من كنت أسكن بمعينته وهو
طالب عُثماني، بعد أيامي من تقبله وضعي الجديد حتى يفرجها
الله، قمت بتحطيم الشقة وصورة أمه المعقلة أعلى سريره
استعان بالشرطة لطردي، أصبحت هائما في أكثر من مكان،
حتى جاءتني الفكرة الملهمة ذات ضياح، اقتدت شخصا
ضربا بليس العمة إلى شيخ الأزهر. كان الإمام محمد الفحام
آنذاك. قابلنا في اليوم الثاني، بعد أن أوضحنا له أوضاعنا سأل
(أين تسكنون؟) وقبل أن يجيبه الأعمى بلغته المتكلفة المنمقة
التي يقلد فيها رجال الدين سارعت بالإجابة:

(في اللامكان يا فضيلة الامام).

منذ تلك الفترة وهذا (اللامكان) يرسم كعلامة لوعي جيل
ممزق على المستوى الرمزي والواقعي، يلاحقني كقدر، سهما
يشق طرقا متشعبة في الفضاء اللامتناهي، دائما باتجاه الأعماق
المفعمة بمصائر مرتجفة؛ إنه متاهتنا التي بنينا في حدائقها
مدننا وأحلامنا التي لا نفتحنا تواصل مسيرة انكسارها الخاص.



اليوم، أستعيد قراءة (أولاد حارتنا) لتجيب محفوظ. هالتي
قدرته الفذة على الترميز الذي لا يخسر الواقع والتاريخ
والحياة. أي لا يصل إلى التجريد المطلق الذي يحمو المدى
البشري والمكاني ويسحق ملامحه وسماته، رغم أطروخته
الميثافيزيقية الخطرة، كان رغم جسامته الموضوع يشبه لاعب
سيرك يمشي برشاقة وحزن بالغين على حبل الوجود السري
للكائن. هالتي رسمه لمشهد القتل البشري الأول من نوعه
بين قابيل وهابيل.. كل ذلك العنف، وذلك الحنان، التدم
والشفافية بتلك البرية التي ستمتلىء لاحقا بالضحايا
والجثث والفرائس.

صوت (الجبلاوي) الذي يشق جبالا من الأزمنة والغيوب
مازال مدويا رهيبا يجنم على الأحياء والموتى.



والطهارة في الطرف النقيض.

كان عليها أن تغادر المسرح لتترك الحياة تواصل مسيرتها بشيء من الجمال والذوق والانسانية. لكن ما حصل أن تلك الجيفة الممتنة لما يصل إليه الوضع البشري في حقب من التاريخ، واصلت مسيرتها في أنساب وأماكن مختلفة إن لم يكن نسبها في طريقة إلى سدة الغلبة.

في مرآة تلك الحقبة الرومانية الطاعنة في قسوتها وفسوقها كما رسمتها كاميرا المخرج الكبير، وحده الشاعر يبحث عن ملاذ للهرب من هذا الجحيم.



منذ فترة ليست قصيرة، كُتبت الكوابيس التي تؤلف ملahmena المفزعة في نومي. أو قلت بشكل كبير، صارت متفرقات كوابيس ترفس بعضها في حقول الليالي. وقلّت تلك الملاحقات في الأقبية المدلهمة بباطن الأرض أو على الجبال الجرداء ومنحدراتها المسننة وهاوياتها وأنقالها وفي المدن والأوتوسنادات والمقاهي الرخيصة الباردة وأنفاق المترو في غياب الأوراق الشخصية. كما حصل ذات مرة وكنت بصحبة الجزائرية عفيفة نافع، وكنت للنو قد استخرجت أوراق إقامة مؤقتة بذلك البلد الجميل، بعد طول معاناة. ركزت الأوراق في جيب معطفي الداخلي وذهبنا لنحتفل بهذا الحدث السعيد الذي يتيح لي أن أنحرك بحرية في وضوح النهار، من غير قلق السؤال عن (الهوية).

في غمرة احتفالاتنا، غرزت يدي في فعر الجيب لأسعد مرة أخرى بلمس البطاقة، وإذا بهواء ثقيل يصدم يدي ويشل الخوف جسدي بالكامل. لقد اخفت البطاقة وكل الأوراق ونحولت إلى ما يشبه هواء الكوابيس في الأقبية الباردة.

هذه لحظة واقعية وأنا أريد أن أشير إلى كوابيس الأحلام التي هي أكثر فتكا من الوقائع التي تولدها ويخترنها العقل الباطن ليوزعها لاحقا على هواء، وفق آلية غامضة. وقصة الكوابيس والأشباح المنفلتة كالجوارح في نومي، يمكن أن أتذكر بداياتها البعيدة حين كنت طفلا في القرية التي ولدت فيها «سرور» يا لمفارقة الأسماء مع الوقائع أحيانا كثيرة.

ذهبت مرة مع بعض عائلتي لنزور صهرا كان واليا في منطقة الشرقية من عُمان. وتحديدا في (جعلان بني بوحسن) تلك المناطق الشاسعة الجميلة بالنسبة لنا نحن المسوّرين بطوق جبال عالية. ذات ليلة ونحن نائمون في حوش من أحواش القلعة التي عادة يسكنها الولاة وتستخدم لأغراض السلم والحرب التي ما فتئت رحالها تدور بين القبائل العمانية في ذلك الزمان أو مع أعداء خارجيين. كانوا نائمين بشكل جماعي حين علا في فضاء القلعة صراخ غامض جريح، مرتبك لا يُعرف مصدره، انبرى على دويّ الحراس المسلحون بالبنادق ظنا منهم أن ثمة غارة على قلعة الوالي. وأطلقت عدة طلقات أحالت القلعة وسكانها الغارقين في سابع نومهم، إلى ما يشبه حالة حرب مفاجئة.

لم يكن مصدر ذلك الصراخ الكابوسي الا ذلك الطفل الذي كنته وشب وكبر معي وتناسل في أدغال زمان ومكان مختلفين.

ترى ما هيئة ذلك الكابوس الذي انقضّ عليّ في تلك الليلة الممطرة؟

في الفترة الأخيرة خفّت وتيرة الكوابيس التي لا تكل عن تأليف قصصها المفزعة في نومي، خفت وتراجعت ليس لصالح أحلام وردية كما يقال، ربما هي الأخرى ضجرت من تكرار نفسها، رغم ظني أنها تشبه الموت إلى حد ما حتى في وظيفتها التطهيرية إن صحت وفي النظارة المتجددة حين تشيخ العناصر الأخرى ويلتھما البلى والذبول، لكن في هذه الليلة - ٢٠٠١/١٢/٢٨ - بشارع الزهراء أي قبل رأس السنة الميلادية بيوم واحد، انقضّ عليّ طائر من تكتة تلك الوحوش الجائعة واقنع بدهوء عقاء الحكايات، أحشائي وأسناني وأطراف جسدي، ولعب ألعابا شتى مكررة وبالعفة والفنك والتعذيب، لأستيقظ غارقا في بركة دم باردة.

هامش

منذ أيام وصل ابن أخي الأكبر أحمد الرحبي من موسكو حيث يدرس. وفي جلسة عابرة أخبرني أن والده الذي يفقد الآن على عتبة الستين من عمره مازال فريسة لكوابيس ليلية وأنه يضطر حين يصحو على صراخه إلى نجدته ولبقاظه: قلت يا له من إرث عائلي للبهجة.



كل هذه الرموز والأساطير والمآسي، هذه الطقوس والصلوات والمثل، الأنبياء والأديان، البطولات ونقيضها الإبادات والحروب والقوانين والكتب والموسوعات، كلها بمثابة عظة وتعزية وعبرة للإنسان أمام واقعة الموت والفناء والزوال وكى يعيش ربع أقل وإنسانية أكثر بضبط لجام غضبه واندفاعاته العدوانية الجائنة، لكن على ما يبدو أن لا عزاء للمرهفين ولا عظة للمتهمي أحشاء البشر وأكلي لحم أخيه ميتا، مما يجعل أسباب وجود الكائن على الأرض نهبا لأسئلة لا تنتهي، وربما من هنا يبدأ السؤال الفلسفي العميق الذي لا ينتهي عند قمامة الشارع وانتفاضات العبيد والمقهورين وتوترات الهوامش الانتقامية ضد المتون.

الأب

أتذكر أبي وهو الآن في قبره ينام... في التسعينات من عمره كان يمشي في شارع الكورنيش... كانت تلك المشية الفصل الأخير من فصول المواجهة الطويلة القاسية لحياته وزمنه، التلويع الأخيرة لذلك الأفق البحري المتلاهي للسفن والنيازك وحطام الأحلام.

كان يحاول مد رجله أكثر من طاقته، استنفر جسده الآخذ نحو المغيب، تحت القلعة الحصينة على ذروة الجبال التي زرتها سجيناً فيها أواخر الستينات. كان يمضي مستنفراً كل ما تبقى له من خلايا وأعصاب، مستنفراً ماضيه ضد الموت والفناء، ضد الخذلان الذي يستشعره الجسد في نهاية تطوافه، كان جوعه جوع النمر في البقاء على الأرض التي أحبها ولم يهجرها طوال عمره المديد، قبل هذه الزهرة البحرية الأخيرة أتذكره بجوار أحد أحفاده في أيامه الأخيرة، كان يداعبه .. أتذكر تلك اللسمة الغريبة التي لا أستطيع وصفها بللمسة الملاك أم حنان الذئب نحو صغاره، من فرط سريرتها وطقوسيتها فكانما يد الشيخ أرادت أن تودع شيئاً خفياً وخظيراً، قطرة الحياة الأخيرة، خلاصة المحن التي لا تبرح مخيلة الطفل في سنواته اللاحقة.

الأم

اليوم (الجمعة) ذهبت لزيارة أمي. كانت متعبة وذابلة، تهذي بجمل متقطعة من هنا وهناك، تخلط فيها الأزمنة والأماكن.

تسألني عن حياتي وأحوالي وأنا لم ألتقهم منذ أعوام طويلة تتراءى لي دهوراً وأحقاباً، منذ عهود الطفولة البعيدة، حين كانت تحترق القرية جبهة وذهاباً، وعلى مصاطب الجبال الدكناء التي تنحدر على صفحة فجرها الأول طيور القطا والصبا ملتقطة بقايا التمور من (المصاطيح).

البارحة رأيت طائر صبا في نومي، كنت في قرية تشبه تلك التي عشت فيها طفولتي مستلقياً أحرق في النجوم الساطعة كأرواح نقية تغسل بحليب ضوئها الكون والأشياء فتبدو أكثر نضارة كأنما ولدت من جديد.

كنت مستلقياً هكذا حين مر طائر تبعه آخر، ثم سرب يتقاطر بين الصخور والنباتات، سألت صديقاً هو أيضاً قادم من تلك العهود البائدة، هل هذا طائر صفرد أم صبا. وقيل أن أسمع الاجابة، احتل المكان رعب مفاجيء لا أتذكر مصدره، فاستيقظت مذعوراً لأستأنف حكاية أمي التي أنهكها الزمن والعرض والفراق.

كانت تتعامل على نفسها لتبدو منتهجة بينما تسرد أخباراً عن الماضي تبدو كتعويذة سحرية لتوحيد المشاعر المتباينة وبعض الكلام المرح لكسر الصمت الذي كاد يطبق على معظم الجلسات الخائفة التي تشبه مطاعم الوجبات السريعة. لقد خسرت مجتمعاتنا إضاءات بنيتها القديمة وتضامن قيمها وبساطتها من غير أن تزيع معطيات حضارة جديدة بالطبع.. كان عليها أن تدفع الضريبة مضاعفة وبمثل هذه القسوة والتدمير الذي تسحق رحي أوهامه الجماعات بأكملها.

لم تكن الوالدة تعي تغير ونائر الاجتماع على هذا النحو، لكنها حدثت بالفاجعة وقررت الانسحاب، لقد ضعفت قدرتها على التحمل فلم يعد في كلامها أي حماس لشيء، أطفأت الأيام حماسها كما أطفأت ضوء عينيه وجسدها، لا تكاد تلقي بالا لصراخ أحفادها وضجيجهم كما كانت تفعل، وقبلهم معنا بين مقاصير النخل وهدير الأودية والحيوانات الهائجة في زرائبها.

من كتاب جديد نشرت أجزاء منه في أعداد ماضية من نزوى.

المحتويات

♦ الافتتاحية :

القاهرة مطلع السبعينات، حين سرت غيمة بأكية من فرط العذوبة : سيف الرجبى.

♦ الاستطلاع :

أحياء عمان البحرية

♦ الدراسات :

٢٢

جيل دولوز «الفلسفة ترحال : عمر مهيب - حول أخلاقيات التفكير : كريستوفر نورييس (ترجمة: حسام نايل) - بين متن النقد وهامشه: سعد البازعي - خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب: ديفيد لاين ترجمة : خميسي بوغرة - الدين يمزق عن الشعر: عبدالله حمادي - مفسدو الديمقراطية: سمير اليوسف - من الحرف الى العبارة : ميثم الجنابي- المضامين الثقافية في عودة المواطن وقلب الغلام تأويل بنيوي: سكران رافيدوران (ترجمة خالدة حامد).

١٢٧

♦ السنينما :

وجها لوجه - انجم - ار برجمان (ترجمة : مها لطفي).

١٦١

♦ اللقاء :

حوار مع محمد أركون : ناصر الفيلاني.

♦ الشهر :

١٦٩

أربيسك : محمد علي شمس الدين - الغفران: نزيه أبوعفش - وطن الرسائل : رعد عبدالقادر - حملت الصمت: أدريان ميتشل، (ترجمة: هاشم شفيق) - قصائد : عبد الفتاح بن حمودة - قصائد: صلاح دبشة - قصائد : رندة العزيز - برزخ الطين: زهران القاسمي - وحدي أهدس الموت : نبيل أبو زرقين - قصائد : علي الفرج - الغريب ينبح مشقاته: جميل مفرح - سرولة الأفكار: محمد الشيباني - صبايات مرتدة: أحمد اسماعيل - دلالات الحروف: عماد جنهدي - بقلامة التشديد طناشنا كنتم: هاشم مبرغثي - الى أبي: بدرية الوهبي.

١٩٣

♦ النصوص :

محمي في آسيا: هنري ميشو، (ترجمة: عزيز الحاكم) - الرحلة العمانية: أمجد ناصر - مدينة الفارتين: خليل النعيمي - كل الطرق تؤدي الى...: عبدالستار ناصر - اليوم فجر: رضوان نصار - (ترجمة محمد الجاروش) - تأملات في رحلة بلا نهاية : ميلتون فاطوم ، (ترجمة : صفاء أبوشهلا) - نهايات يحيى المنذري - مساءات ملونة عاطف أبوسيف - قلعة محصنة : أمين صالح.

♦ المتابعات :

٣٣١

هل الخليج نغف ؟ : طالب المعمري - بين التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكايات: فخرى صالح - أهمية الزمان في الفلسفة: أسية البوعلي - مهرجان مسقط الثقافي ٢٠٠١: يحيى الناعبي - شعراء عمان في الجاهلية وصدر الاسلام: محمد رجب السامرائي - ترويج الخطاب السياسي للعالم الثالث: غالية آل سعيد - لمحات من حياة الجيهيمان : محمد القشعبي - بين حلم الشاعر والواقع المتردي: خيرالله سعيد- الأنوثة وتظاهراتها في شعر عبداللطيف اللعبي: رميح الزهرة- ديوان «وهم الأسماء» لصلاح نيازكي. بنعيسى بوحمامة - البيت الإيروتيكي: نبيل منصور - سحر الرحيل الى الشرق: محمود قاسم - فننازينا الصعلكة في قصيدة محمد الماغوط. خالد زغريت.



ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

أحياء و عقائد البحرية



تترنسر

سلسلة عمان بتاريخ

قديم لا أسرار تشرد الى

المصور القديمة. وقد رسل حناء

البحار مؤخر المسرح الأحداث

وكنتيجة حتمية هؤلاء الكثير الذي ينتظر

الدرايسة من البحار العمانية

وكذا هو الحال في معظم الأحيان تجد أن هناك

فجوة كبيرة بين حقائق البحوث الحديثة

والمعرفة العامة. ولعل هذه الفجوة في المعرفة

عن أحياء عمان البحرية. فقد نشرنا مقالات متسلسلة

بعتوان أحياءنا البحرية. وقد قمنا بتجميعها

لأغنيارها الأفضل والأكثر فائدة من بين الحلقات التي

كتبناها.

إن المقالات التالية تقدم القليل عن الحياة البحرية

العمانية الغنية. وأتمنى أن يكون تناولها كمدخل

لمعرفة الحياة

البحرية العمانية.

فالبحار العمانية الغنية بذات هي تقديم

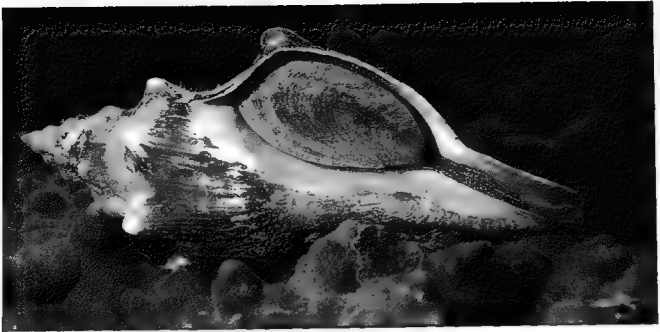
أسرارها ومصادرها، وأمل في مساعدة

وتهيئة الأجيال القادمة إلى

التحدي بالحفاظ على البحار

العمانية الغنية، نظيفة

وصحية.



علاقة التكافل

يطلق علماء الاحياء تسمية التكافل (Symbiosis) على تعايش الافراد مع بعضهم البعض، فعندما يتعايش أي نوعين مختلفين من الكائنات الحية في شكل ما من اشكال التوافق والمزاملة فذلك ما يسمى عادة بالتكافل. (Symbiosis) وتحت عنوان التكافل بصورة عامة نجد ان علماء الاحياء يستخدمون عدة أنواع من الكائنات لوصف نوع معين من انواع علاقات التكافل. وهذه الانواع تساعد على تحديد درجة الاستفادة أو الضرر الذي يحدث لأي طرف من الطرفين.

وإذا أمعنا التفكير قليلا فمن الأرجح اننا نستطيع تحديد بعض الأمثلة لعلاقات التكافل التي تحدث على اليابسة: فعلى سبيل المثال هناك الطيور الافريقية التي تقضي معظم أوقاتها على ظهور حيوانات وحيد القرن وهي تأكل الطفيليات والحشرات. ومثال آخر هو نبات الهال الطفييلي (Mistletoe) الذي ينمو وسط نبات مضيف آخر.

انن فيالتطفل نوع من أنواع التعايش التكافلي. ولكن افضل واغرب الأمثلة للتعايش التكافلي يحدث داخل أعماق البحر. انه مثال كلاسيكي تقليدي الا انه احد أحدث الأمثلة التي تثير جدال علماء الاحياء. وهذا المثال يمكن مشاهدته في المناطق المرجانية لبحار سلطنة عمان: انها علاقة التكافل بين شقائق النعمان البحرية (Sea anemones)

وبين السمك المهرج. (Clownfish)

فلو أن أحدا منا كان يسبح أو يغوص في المناطق

المرجانية للمياه العمانية، أو حتى لو قام بزيارة الى معرض عمان للحياء البحرية، فبلا شك سيكون قد شاهد انواجا من السمك المهرج ذوات الالوان البراقة تحتضنها اعشاشها المائية والمكونة من مجسمات شقائق النعمان البحرية.

ان شقائق النعمان البحرية من الكائنات اللاقارية (حيوانات ليس لها عمود فقري). وهي قريبة الصلة باسمك قنديل البحر (Jellyfish) او السمك الهلامي، وهي مرتبطة بالمناطق المرجانية، كما انها لزجة الملمس، ذلك بسبب خلاياها التي تسمى بالـ (Nematocytes) هذه الخلايا واسعة وتغطي سطح جسمها بالآلاف، لكن لسعتها اقل حدة من تلك التي تحملها اسماك قنديل البحر واسماك «زنبور البحر» ففي حين ان القليل من انواع شقائق النعمان البحرية تسبب لسعات خفيفة كالحاسان بالطحح الجلدي نجد ان معظمها غير مؤذ، خاصة عندما نتذكر ان هذه الحيوانات البدائية لا تستطيع السباحة بكامل حريتها، اذ هي عالقة بالقاع بالماصات القوية الموجودة في ارجلها الاحادية.

إذا ما تعثرت أي سمكة اخرى غير السمكة المهرجة وانزلت داخل مجسمات شقائق النعمان البحرية، فسوف تلتصق هذه الاخيرة وتأكلفها، فكيف لا يتم هذا مع الاسماك المهرجة؟ والجواب هو ان الاسماك المهرجة محصنة ضد هذه اللسعات، وذلك بفضل المادة المخاطية التي تغطي

جسمها والتي تقوم بدورها بامتصاص حدة اللسعات الموجهة نحوها.

وهكذا.. لدينا علاقة تكافل.. السمك المهرج يعيش بسلام في احضان مجسات شقائق النعمان البحرية اللاسعة، ويحتمي بخلاياها اللاسعة ضد الاسماك الاخرى المفترسة. ان هناك العديد من الانواع للسمك المهرج مألوف في المياه بين المحيطين الهندي والهادي، وهناك ثلاثة انواع تم التعرف عليها في المياه العمانية.

انن فالسمكة المهرجة تجد الحماية ضد المفترسين طالما هي معششة داخل مجسات شقائق النعمان البحرية، ولكن ما الفائدة التي تجنيها شقائق النعمان؟ ذلك هو السؤال الذي يثير الجدل. فالبعض يقول إنها تجد الاكل الذي يجلبه السمك المهرج. وآخرون يفترضون ان السمك المهرج بألوانه البراقة يجذب الاسماك الاخرى لداخل المجسات التي تفترسها بدورها.

الابوة عند الاسماك

لهس هناك ما يمسنا في الصميم مثلما يمس اطفالنا. وبالمثل يوجد كثير من اعضاء مملكة الحيوان رسمت لها صور مشرقة في الكتب والافلام على انهم آباء ممتازون في رعاية صغارهم، وتضم تلك الحيوانات ذات الصور المشرقة سلسلة تتراوح بين الاسود والتماسيح، ولكن يندر ان تضم ممثلين من الحيوانات المائية في قائمة الحيوانات التي ترعى صغارها.

وفي بعض الجوانب يعتبر هذا التحيز ضد الآباء السمكيين له ما يبرره، فكثير من اسماك معرض الاحياء البحرية تأكل صغارها بطريقة مكشوفة ومقززة وكثير من اسماك الصخور المرجانية لا تغير اجيالها القادمة أي اهتمام على الاطلاق بعد ان تضع بيضها. ولكن توجد استثناءات كثيرة لهذه النزعات الافتراضية الوحشية، فهناك نوع من الاسماك يقوم موسميًا بواجبات أبوية مذهلة في المياه الضحلة في منطقة مسقط.

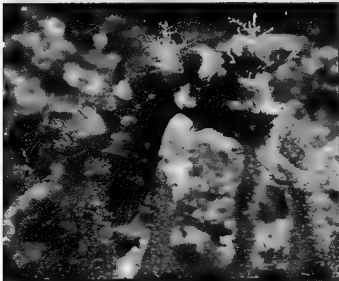
والسمكة المعنية هي سمكة القادوح (الزند) او سمكة دراكيولا والتي تعرف محلياً باسم حمارة حمراء السن وبالرغم من وجود نابيين واسمها ومظهرها الوحشيين، فهي في الواقع مسالمة للغاية. سالم تكن في موسم وضع البيض.

وسميت اسماك القادوح (الزند) بهذا الاسم لوجود

ميكانيكية كالزند غريبة الشكل في زعنفه ظهرها، وفي موسم وضع البيض يحفر الابوان من حمارة السن عن كثب ويطارد الذكر بعنف بقوة جميع اكلي البيض المحتملين بمن في ذلك الغواصون. وفي الفترة الاخيرة رأيت عددا كبيرا من ذكور حمارة حمراء السن ترعى اعشاشها، ويسبب يقظة هذه السمكة لم استطع الاقتراب بقدر كاف لارى البيض فعلا، ولكن سلوكها كان يشهد على وجود عش.

ولا تبالي اسماك حمارة حمراء السن التي تحرس اعشاشها ولا تتردد في مهاجمة غواص اكبر من حجمها عشر مرات. وتتوقف عن مهاجمته عندما تبعد مسافة نصف متر من الغواص. ولكنني على يقين من انها لن تتردد في الاعتداء اذا حاول غواص ان يدنو قريبا من العش. فهناك نوع من حمارة حمراء السن من جزر المالديف تم تسجله على انه يهاجم ويغض بعض الغواصين الذين يخاطرون بالاقتراب اثناء محاولتهم التقاط صور لعشها.

ان احتمال الاذى من الاب الصامي من اسماك حمارة حمراء السن موجود بالتأكيد مثل تأكيد من وجوده عند معظمنا نحن الآباء من البشر في الحالات التي تتطلب ذلك. ولحسن الحظ نحن البشر ليس لدينا حشد من المعتدين يترصدون عن قرب لالتهام اطفالنا. والممتع حقا ان هذه العناية الابوية الوقائية تنتهي عندما تتمكن صغار حمارة حمراء السن من السباحة بنفسها، فيعود الاب الى حياته المسالمة ويسبح الصغار بعيدا في مياه البحر ويتمكنون من حماية انفسهم.



حصان البحر

اعتاد معظمنا على رؤية السيارات الفاخرة في سلطنة عُمان. ومعظم هذه السيارات تحمل في مقدمتها شعارا يميزها، فليس غريبا أن نشاهد شعار المرسيدس أو تلك اللقطة المجنحة في مقدمة سيارة الرولز رويس، لكن الغريب هو أن نشاهد شعارا مميزا على قارب أحد الصيادين العمانيين لقد كان هذا الشعار عبارة عن حصان البحر. بعد قليل من تبادل الحديث والنقاش وافق الصياد بكل سرور على السماح لنا بالاحتفاظ بهذا الشعار علاوة على إعطائنا بعض المعلومات عن أماكن تواجده في عُمان، فقبل أن تسرع نحو سيارتك مع بقية هذا المقال كخريطة تدل على مكان تواجد حصان البحر تأكد بانني لن أضيي هذا السر خاصة وانني لم أعثر حتى الآن على هذه المخلوقات المرواغة.

وعندما أقول مخلوقات مرواغة فلا اعني ان اسماء حصان البحر من الكائنات البحرية التي تستطيع ويسرعة السباحة والاعتماد على انما اقصد انه في الواقع لا نجد حصان البحر بصورة مألوفة في مياه عمان (حسبما لاحظت) وفي الحقيقة انني قد سمعت فقط عن عدد قليل من الناس الذين شاهدوها حية في مياه عُمان. ذلك باستثناء العدد القليل الذي تستورده محلات بيع اسماك الزينة.

ويتوافر عدد قليل من هذه الاسماك كعينات، فمتحف التاريخ الطبيعي يحتفظ بعدد قليل مجفف منها للأسف. ومن المعروف ان هذه الاسماك الجميلة تتمتع بأقبالية عالية، فبجانب اسماء القرش والسلاحف البحرية وأحيانا الاخطبوط تصنف اسماء حصان البحر عالميا كأحدى الاسماك المفضلة في معارض الأحياء البحرية.

ولا تتمتع سمكة حصان البحر بشكل الفرس الجميل فقط، بل هي سمكة غير عادية وواحدة من القلائل في ملكة

الحيوان التي

يقوم



الذكر فيها بعملية الولادة، اما صغارها المكتملة الشكل فتبلغ في حجمها تقريبا نصف قطعة النقد من فئة ١٠ بيسات. ولن ادخل في تفاصيل وتعقيدات عملية ولادة الذكور سابقة الذكر، بل اكتفي بالقول بانها حقا اسماء استثنائية.

واسماء حصان البحر قريبة الصلة باسماء ابوخرطوم والتي يكثر تواجدها في المياه العمانية. فانا قام أي شخص بوضع حصان البحر في شكل مستقيم، او بالمقابل اذا قام بطي سمكة ابوخرطوم فانه سيلاحظ مدى التشابه بينهما بعد اجراء هذا التحويل. وكلتا السمكتين (ابوخرطوم وحصان البحر) لديها فم انبوي تستعمله في امتصاص اللاقاريات الصغيرة. والروبيان الصغير هو طعامها المفضل، ولهذا السبب نلاحظ كثافة وجود حصان البحر وابوخرطوم بالقرب من اوراق النباتات البحرية حيث يكثر بالمقابل الروبيان واللاقاريات الصغيرة. وقد يكون هذا سببا آخر لعدم توفر اسماء حصان البحر في المياه العمانية حيث لا تكثر النباتات البحرية هنا.

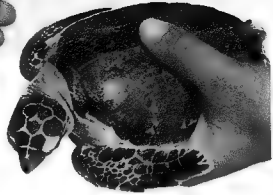
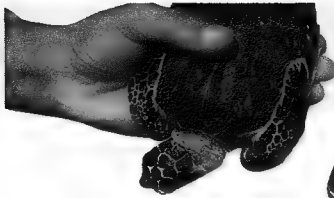
ويوجد حوالي ٣٠٠٠ نوع مختلف من الاسماك في العالم وهناك الكثير من التنوع والتباين في الاشكال على نحو اوضح، الا ان حصان البحر قد حياه الله بخصائص غير عادية جعلت الكثيرين يفتنون به بمن فيهم خبراء الأحياء البحرية وصيادو السمك العمانيون الذين يجوبون المياه العمانية.

السلاحف، ذكر.. أم أنثى؟

في أزمان مختلفة وفترات متباعدة، ظل الانسان تواقا لامكانية اختيار نوع المولود من ذريته.. ولحسن الحظ فان القدرة الالهية قد وهبت الطبيعة نظاما يتم فيه توزيع نسب متعادلة للذكور والاناث لمختلف انواع المخلوقات بما في ذلك الانسان.

وقد اظهرت دراسة حديثة اجريت على السلاحف انه من الممكن معرفة نوع الجنين بعد وضع البيض. ويعتمد ذلك كليا على درجة حرارة الرمال التي وضع فيها البيض ثم دفن.

انه من المدهش حقا اتيان السلاحف البحرية للكثيرة المشاهدة والمألوفة للعلماء بمفاجآت بيانية مثل هذه. احد الاسباب لذلك هو صعوبة دراسة السلاحف البحرية عموما، فباستثناء تلك الفترة اللوجيزة التي تقضيها السلاحف على



طفل وطفلة عمانيان يحملان سلحفتين صغيرتين من نوع ردلي الزيتونية

صفار السلاحف من البيض دون الا تجد شريكها بعد مرور ٢٠ او ٤٠ عاما. ولا نعرف المدى الحقيقي لهذا الاحتمال. إن العاملين في العلوم البحرية في عمان والذين يهتمون بإدارة المناطق الساحلية يقومون بقياس درجات حرارة الرمال في مختلف الشواطئ العمانية وذلك في محاولة لتحديد معدلات درجات الحرارة فيها. وهذه هي البداية فقط، فهناك الكثير من العلم الذي لابد من انجازه، وفي اوقات كثيرة نكون مدمنين في طلب المعلومات في لحظتها! فليس فقط أننا نضحي بالدقة، ولكن أيضاً نقوم بتقديم افتراضات غير صحيحة عندما نستعجل الاجراءات، ففي مثل هذا النوع من الدراسات، توجد لدى الطبيعة طريقة لا يباطء سرعتنا، ويجب على العلماء قليلي الصبر ان يعملوا في مجال البكتيريا وليس في مجال السلاحف البحرية، حيث تنقضي دورة حياة البكتيريا في دقائق وليس في قرون كما لدى السلاحف.

لقد بدأ العالم لتوه في تقديم بعض من الاستفسارات المبهمة في عالم البحار، ونأمل في ان يتمكن احفادنا واحفاد احفادنا من دراسة إحدى السلاحف البحرية التي فقتس إيقوها، وزحف نحو البحر في رأس الجذ (وسط عمان تقريبا) بعد العديد من السنوات من الآن.

دومع السلاحف

قبل ان ترفض قراءة هذا المقال ظنا من عنوانه بأنه حديث قلب دلم يفيض عطفاً، أرجو ان تواصل القراءة، فأنني اتحدث بموضوعية ويساطة، فالسلاحف البحرية تمك

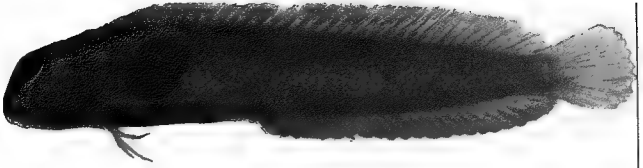
والتي لا يجب ان نهاب عاطفياً كما تفعل نحن البشر.

اليابسة وهي المدة ما بين لحظة تفريخها الى زحفها لمسافة قصيرة في اتجاه البحر فانها تقضي بقية عمرها داخل الماء. ولا تخرج الا الاناث مرة واحدة في السنة ولساعات قليلة لتضع بيضها ثم تعود مرة أخرى للبحر. والنسب الآخر هو نموها الطبيعي البطيء جداً إضافة لطول عمرها. والتقدير ان الأخيرة تفيد بان معدل عمر السلحفاة البحرية يتراوح ما بين ١٠٠ الى ١٥٠ سنة.

وهكذا نجد ان لدينا حيوانا يعيش مرتين اطول من عمر معظم الباحثين، وبغض النظر عن هذه المسألة، فإن علماء الأحياء المتخصصين في السلاحف البحرية حول العالم، بما في ذلك عمان، يحاولون توفير الفرص لاحتفاد السلاحف البحرية ان تقابل احفاد احفاد احفادنا. ولان عمان إحدى المناطق الهامة لتكاثر السلاحف البحرية، الا انه لا يجب ان ننسى حقيقة ان السلاحف البحرية من الحيوانات المهددة بالانقراض.

وفي احد أنواع السلاحف البحرية، تم اكتشاف ان البيض يطور الى اجنة مذكرة حينما تكون درجة حرارة الرمال اقل من ٣٠ درجة مئوية، وتكون الاجنة مؤنثة اذا ارتفعت درجة الحرارة لاكثر من ٣٠ درجة مئوية، واحيانا يكون هناك تقسيم نسبي متعادل بين الاناث والذكور حتى اذا كانت درجة الحرارة ٣٠ درجة مئوية، فهذا يعني ذلك بالنسبة لنا؟

قبل تدخل الانسان، كان التعادل الكلي للانجاس متوازنا بين الذكور والاناث. ومع مرور الزمن ظل الانثيان يحطم الشواطئ باهمال شديد والتي ربما تصادف وقتها ان تفقس



سمكة عمان يسيلون

الغد الملححة تعمل كالمعتاد لتصريف الملح الزائد من الجسم، والفرق الوحيد هنا هو عدم وجود أمواج تنسل الدموع أثناء هذه الزيارة القصيرة للبحر هل تنام الاسماك؟

نادتني زوجتي ذات مساء لكي اورد على التليفون، فطرح علي الشخص المتحدث في الطرف الآخر سؤالاً فضولياً: هل تنام الاسماك؟ وكانت اجابتي الاساسية هي نعم، تنام الاسماك؟

لكن النوم ليس من السهل تعريفه عند الاسماك كما هو عند الحيوانات الاخرى، والسبب الرئيسي في ذلك والذي لم يفكر فيه معظمنا ابدا هو ان ٩٩٪ من جميع الاسماك ليست لها جفون. والاسماك التي لها جفن (مثل العديد من اسماك القرش) يسمى ذلك الجفن الغشاء الغامز او الرامش ولا يستخدم في النوم. ولدينا اساسا ٢٥٠٠٠ نوع مختلف من الاسماك كلها لها عينان لا تطرفان أبدا. وتلك العيون التي لا تطرف تزودنا بمعلومات ضئيلة.

ورجعت الى قاموس فوجدته يعرف النوم بأنه: حالة راحة طبيعية فيسيولوجية تتكرر بشكل منتظم وتتميز بسكون ولا وعي جسدي وعصبي نسبي واستجابة مخفضة للمؤثرات الخارجية، هذا فعلا تعريف لظاهرة اساسية في حياتنا جميعا، ولكن اذا تأملنا في الجوانب الرئيسية للتعريف المذكور لخرجنا ببعض الاستنتاجات بالنسبة للأسماك.

إن الحالة الفسيولوجية المتكررة يسببها تعاقب الضوء والظلام كل ٢٤ ساعة يوميا. فاذنا قمت بزيارة لمنطقة صخور مرجانية في المياه العمائية خلال ساعات النهار، فهناك اسماك عديدة ان تراها، ويحدث نفس الشيء اذا قمت بالزيارة خلال ساعات الليل. فالانواع الليلية (النشطة في الليل) والانواع النهارية (النشطة في النهار) من الاسماك مثلها كمثل طائفتين مختلفتين يعملان في مصنع وبنام كل طاقم خلال الفترة التي لا يعمل فيها.

ان الماء هو المادة الفريدة في كوكب الارض التي تجعل الحياة ممكنة فيه، وجميع المخلوقات الحية تحتاج الى الماء بشكل او بآخر. وبعض الحيوانات لا تشرب ماء، ولكنها تستخلصه من الاغذية التي تتناولها، وينطبق هذا على كثير من الحيوانات الصحراوية، اما كثير من الحيوانات التي تعيش في البحر فلديها مشكلة عكسية فهي تعيش في وفرة من المياه تحيط بها من كل جانب ولكنها مشبعة بالملح، فكيف تتخلص من هذه المشكلة؟ وتكمن الاجابة في عدة طرق، ولكن في هذا المقال سوف نتناول طريقة السلاحف البحرية.

السحفاة البحرية سواء كانت نوعا يفضل الغذاء النباتي او الحيواني لديها غدة كبيرة لافراز الملح في ركن كل عين. وتعتمد قناة من الغدة لتفتح في الركن الخلفي للعين، وتبكي السحفاة بدموع من الملح، ويشير التساوي في درجة تركيز الملح بين البلازما في الدم والدموع عند البشر الى عدم مقدرة الغدة الدرقية على ازالة أي زيادة في الملح من اجسامنا.

اما دموع السحفاة البحرية فهي الناتج النهائي لنظام فيسيولوجي متخصص يزيل الملح من جسم السحفاة كسائل شديد التركيز. ومعظم الزواحف المائية ومن بينها السلاحف البحرية تستطيع ان تأكل وتبتلع أثناء وجودها تحت الماء. وفي أثناء هذه العملية لا شك انها تبتلع كميات متفاوتة من الماء. والتساؤل الذي يتبادر هو ما اذا كانت السلاحف البحرية تشرب عادة مياه البحر بكميات معلومة في الاوقات الاخرى أم لا، يظل قائما بدون اجابة.

والذين وجدوا منا الفرصة لمشاهدة اناث السلاحف البحرية تضع بيضها على الشواطئ العمائية ربما لاحظوا في بعض الأحيان ان عيونها مدعمة، وانا متأكد ان كثيرا من الناس يعزو ذلك الى المجهود والألم والجحش الذي يفترض ان تعانيه السحفاة أثناء عملية وضع البيض. والواقع هو ان

لأنهما تفيضان بالبراءة الصادقة بينما عيون الاسماك ليست في حاجة لان تطرف لان مياه البحر لا تترك لها مجالاً لتجف.

سمكة (عمان بيسيلون)

وانا اسطر هذا المقال اعرف انه قد مضت سنتان منذ ان بدأت حلقات مقالات «أحيائنا البحرية». ففي خلال هاتين السنتين حاولت ان اشمل العديد من الاحياء البحرية العمانية في مقالاتي التي (أمل) ان تكون قد اتت بصورة شيقة وممتعة. وأحد الأشياء التي يفترض ان تكون واضحة، او على الاقل فهمت ضمنيا، في معظم هذه المقالات هو ان معظم الاحياء البحرية العمانية الغنية متواجدة بكثرة في مياه المحيط الهندي والمحيط الهادي.

ورأيت انه من المناسب ان اتحدث عن مخلوق بحري عرف في المياه العمانية فقط. ولا اظن انه يوجد في منطقة اخرى!

وأول مرة تعرف على هذه السمكة كان من خلال بحث اجريته بواسطة الحاسب الآلي بمركز العلوم البحرية والسمكية، ففي اثناء اعداد البحث عرفت انه في عام ١٩٨٥ تم تصنيف نوع جديد من الاسماك علميا. وكانت العينة واحدة فقط، ان اسماء البليني هي اعضاء عائلة كبيرة. تسمى بالبلينيداي ومعظمها ينمو بطول يقل عن ١٠ سنتيمترات. والمرجع القصير عن هذه السمكة لم يوضح شيئا اضافيا عنها عدا ان منطقة العثور عليها كانت قرب مدينة صور.

والكلمة الرئيسية في تعريف النوم الذي سبق ذكره هي كلمة «الراحة». وانواع كثيرة من الاسماك لها نظام نوم او فترة راحة بصورة تقليدية في الغالب، وبعض الانواع من الاسماك التي تكثر في المياه العمانية لها طريقة نوم غريبة. فهي تحشر نفسها بين الصخور وتفرز غطاء مخاطيا حول جسمها، ويقوم هذا الغطاء فعلا بصد المعتدين الليليين المحتملين ويجعل السمكة ترتاح دون ازعاج، والانواع الاخرى من الاسماك ترقد على القاع او تطفو على السطح والانواع الليلية تنام عادة خلال ساعات النهار مختبئة في كهف او جحر مظلم. ولكي اكون أميناً بحق لا بد ان اذكر ان علماء الاحياء البحرية لا يعرفون اطلاقاً كم عدد الاسماك التي تنام، هذا علاوة على حقيقة ان كل الدلائل تشير الى مفهوم ان جميع الاسماك تنام او ترتاح بطريقة او بأخرى. والمتحدث الذي طرح على ذلك السؤال الفضولي كان في الحقيقة يتكلم نهاية عن طفله، والشئ المثير هو ان الاسئلة التي يمكن ان يسألها طفل عن الطبيعة تكون هي نفس الاسئلة التي يحاول العلماء حلها وكشف خباياها. فبينما يمكن ان يكون السؤال عن النوم عند الاسماك مقصوراً على فئة قليلة من الناس ثق انه في مكان ما من العالم يوجد عالم سلوكيات يدرس نفس السؤال.

ان ذلك الطفل الذي طرح السؤال الاصيل لا بد انه كان ينظر لوالده بعينين لا تطرفان منتظرا منه الاجابة التي قادتنا الى الحديث عن عيون ملايين الاسماك في البحر وكان واضحا في هذه الحالة ان عيني ذلك الطفل لا تطرفان



سمكة مسقط

وللدشهشة، فقد خصصت حوالي ثمانني صفحات لوصف سمكة (يسيلون عمان) علميا، بالرغم من ان هذه السمكة التي اخذت كل ذلك الكم يبلغ طولها ٣٩ مليمترا فقط، كما هو معروف فان هناك ثلاث عينات فقط في كل العالم لهذه السمكة. والعينة الاصلية هي التي ذكرت في السطرين السابقين أما العينتان الأخرى فهما قد تم جمعهما بواسطة اعضاء معرض عمان للأحياء البحرية وحفظهما، وللاسف فإن هذه السمكة رغم جمال ألوانها إلا انها انطوائية. فعندما يضعها اعضاء المعرض للجمهور فإنها لا تظهر إلا لزوار مخصوصين. ولكن من يدري فقد تجد سمكة بليني العمانية صاحبة الاسم المفرد فرصة لان تطبع على طوابع البريد.

سمكة مسقط

هناك نكتة مشهورة يحكيها الاطباء منذ القدم عن معاصرتهم في المآدب والحفلات واللقاءات الاجتماعية بواسطة الناس الذين ينفشون استشارات طبية، وتحدث هذه الظاهرة نفسها لذوي المهن الأخرى، ولا بد ان اعترف بأنني كثيرا ما ينفرد بي غواص متلهف للمعرفة او سباح فيسرد علي

وصفا غالبا ما يكون غريبا لبعض الاسماك او غيرها من الاحياء البحرية التي قد يشاهدها اثناء غوصه ويتوقع مني ان اتحدث فورا عن تاريخ حياتها. واذا كان السائل يتمتع بذاكرة قوية واعطاني وصفا جيدا للون وشكل الحيوان الذي رآه استطاع في الغالب ان اخمن تخمينا صحيحا لنوعه، ويتم التخمين على اساس وصفه هو ومعرفتي انا بما هو موجود وما يحدث في المياه العمانية.

وفي الأونة الأخيرة جاء غواص يستألني عن سمكة شاهدها على عمق ثلاثين مترا تحت سطح الماء، وكانت ذاكرته صافية والوصف الذي سرد لي عن سمكة متوسطة الحجم وأما تعيش في جحر على خط صخري في القاع كان وصفا

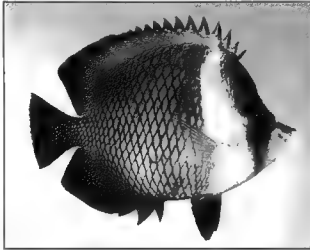
وخلال رحلة تجميع الى ساحل عُمان الاوسط، تمكن اعضاء المعرض من امساك سمكتين جميلتين لونهما اصفر فاتح وقد افترضت انهما جديدتان في عالم البحار. ولكن لسوء الحظ بعد اجراء ابحاث اضافية، علمت ان هاتين السمكتين هما سمكة البليني التي ذكرتها قبلا. وقرأ هذه المقالات خلال السنتين الماضيتين قد تشبعوا بقرائة الاسماء العلمية المختلفة للأحياء البحرية العمانية. بالرغم من انه يشار اليها احيانا على انها أسماء لاتينية، الا ان هذا غير صحيح، لان الاسماء العلمية تأتي من العديد من المصادر بما في ذلك الاغريقية والانجليزية وايضا العربية علاوة على اللاتينية. والاسم العلمي عادة يتكون

من جزئين، الاول يطلق على الجنس ودائما يكون بادئا بحرف كبير، والثاني يطلق على النوع ودائما يكتب بحروف صغيرة، ويمكن للاسم العلمي ان يكتب بحروف مائلة او تحتها خط، ولتحري الدقة عادة ما يكون الاسم العلمي واحدا في كل اللغات سواء كانت صينية او روسية او انجليزية او حتى عربية فالاسماء العلمية تكتب بالحروف اللاتينية.

وكل هذا يقودنا الى اسم علمي

غير عادي رغم دقته يطلق على اسمها

البليني: وهو اسم (Oman ypsilon) فالآن معظم الحيوانات والنباتات على الكرة الارضية قد اصبحت معروفة للعلم منذ زمن بعيد، فيمجرد ان يكتشف نوع جديد لا بد وان يقع تحت جنس معروف. اما في حالة سمكة البليني الصفراء فإنها مختلفة تماما عن كل الاجناس المعروفة الامر الذي جعل العالم الذي اكتشفها يطلق عليها اسما جديدا تماما. وبما ان العينة الوحيدة التي اكتشفها وقام ببحثها كانت من عمان، فقد اختار ان يكون اسم الجنس (عمان) أما اسم النوع فهو (يسيلون) وهو الاسم الاغريقي للحرف «يو» وذلك اشارة لحرف «اليو» الاسود الموجود على رأس هذه السمكة.



سمكة المشط العمانية

«اوبيستوجناتس مسقطنس».

نعم مسقطنس، هذه سمكة مسماة على مسقط، وقرأت الشاهد على الوصف، ورأيت أنها قد وصفت في عام ١٨٨٧، أي قبل أكثر من مائة عام، وخمنت تخميناً فقط كيف تمكن عالم الاسماك من قبض السمكة دك من ان يأخذها الى المتحف البريطاني دون الاستفادة من وسائل التبريد او مواد الحفظ المستخدمة حالياً، ولكن رغم ذلك كان الامر حقيقة.

وحتى الآن لم اشاهد بنفسى احدى هذه الاسماك الفكية، ولكن ما من شك في انها متواجدة في الاعماق المظلمة بدون التأكد تماماً من المكان الذي تكمن فيه سمكة مسقط.

سمكة المشط العمانية

في لوانل عام ١٩٨٩ وصفت أحد أنواع سمكة المشط (الفراشة) على انها جديدة على العلم. ففي حين ان هذا يبدو انجازاً في حد ذاته ان العلماء لا يزالون يكتشفون الجديد من الانواع البحرية التي لم يسبق ان تم اكتشافها، نجد انه انجاز اضعف واعظم حينما تكون هذه السمكة مكتشفة في المياه العمانية فقط. وتعرف السمكة لدى العلماء الآن باسم شاتودون دياليوكوس (Chatodon dialleucos) أما اسمها العامي هو سمكة (المشط العمانية).

وتتواجد هذه الاسماك بكثرة في المياه العمانية الوسطى وتشاهد احياناً في جنوب عُمان، وهي لا تتواجد في مياه مسقط او مياه خليج عُمان. ووجود تلك السمكة الوحيدة وتصويرها في منطقة جزيرة الفحل (بمسقط) يعتبر معجزة.

مألوفاً. ولكنه مضي يقول انه عندما اقترب من السمكة ارتدت الى اسفل نحو الحجر واختبأت ولم يبق منها شيء ظاهر سوى «رأس صغير اصلع» عند مدخل الحجر. وبدأت اقلب كل هذه المعلومات في ذهني، ورجحت ان تكون هذه سمكة فك.

ونكرت للفواص انني لكي اكون اميناً اعرف ان اسماك الفك تتواجد بكثرة في البحر الكاريني واجزاء من المحيط الهادئ، ولكنني لم اعرف بوجودها في المحيط الهندي، وبالتأكيد لم اشاهد ابداً واحدة منها في اثناء الاوقات التي اقضيها تحت الماء في سلطنة عُمان.

وبعد عدة ايام تناولت مرجعي الرئيسي عن اسماك المحيط الهندي (ويتكون من ٨٠٠ صفحة ويزن ثلاثة كيلوجرامات) وبحثت عن مادة «اسماك» الفك حتى وجدتتها وقرأت في القسم الخاص بها فوجدت ثلاثة انواع مدرجة في هذا القسم. فمعظم أسماك الفك صغيرة جداً واثنان من هذه الانواع المسجلة ينموان الى اقل من ١٥ سنتيمتراً، ولذلك لا بد من صرف النظر عنهما وهذان النوعان ايضا يعيشان في الغالب في البحار الضحلة وليس في اعماق ٣٠ متراً. اما النوع الثالث فكان اكثر املاً، وقد عرف انه ينمو الى اكثر من ٤١ سنتيمتراً ويتواجد عادة في اعماق ٣٠ الى ٥٠ متراً. واعتبرت ان هذا صحيح ولكن واصلت القراءة عن مجموعته المعروفة، لقد عرفت أنها تعيش في خليج عُمان والآن اقتنعت تماماً، ولكن سرعان ما وصلت الى الجزء المدهش من الدليل عندما نظرت الى الاسم العلمي وهو



والسمكية، والسمكتان ستكونان جاهزين لعرضهما للجمهور. ولكن «سمكة في اليد خير من ألف سباحة في الماء».

وعندما بلغنا حوالي ٨ أمتار عن السطح بدأت السمكة الفراشة في مواجهة بعض المشاكل بسبب الضغط وتغيراته من عمق ١٥ مترا حيث تم الإمساك بها بالرغم من سرعة صعودنا البطيئة جدا. فقممت مرة أخرى بمبادلة الكاميرا بالكيس الذي يحتوي على السمكة. وتحت دهشة زميلي، قمت بفتح الكيس ثم أطلقت السمكة في البحر لقد كان الماء صافيا بصورة غير عادية الامر الذي سمح لنا بمشاهدة سمكة المشط العمانية الوحيدة التي وجدت في مياه مسقط وهي تسبح إلى مكان امساكها. وقد بدأت تبحث عن وجبتها التالية.

الحوت المقتني

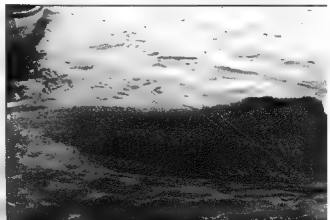
من المرجح ان معظم القراء قد سمعوا بالأخبار التي تداولها العديد من وسائل الاعلام، وهي قصة انقاذ احد صفار الحيتان من نوع الحوت المحدث بالقرب من منطقة الشطيفي (بـطرح) لقد كان بحق حدثا مثيرا ومريحا في نفس الوقت اذ شارك فيه العديد من الافراد، ولحسن حظي فقد كنت في المكان والزمان المناسبين. حدثت القصة عندما وقع أحد الحيتان الصغيرة من نوع الحوت المحدث *Megaptera novaenglae* في شباك احد الصيادين المحليين. وقد كان طوله ما بين ٦ الى ٧ أمتار. وبالرغم من ان الحيتان كان يتم اصطيادها سابقا في معظم الدول المجاورة للبحار، بما في ذلك سلطنة عُمان، الا ان هذا الصيد قد قام بالاتصال بالسلطات التي اخبرت بدورها «وزارة الزراعة والاسماك» لتتوصل هي الاخرى بزميلي استيف هيرلاند خبير الاحياء المائية بمركز العلوم البحرية والسمكية.

وكما يحدث في بعض الاحيان فقد بدا الحوت الصغير الحي في نظر الصيادين سمكة قرش ضخمة جدا نافقة على الشاطئ الذي يتعذر الوصول اليه بدون قارب. وحسبما يعرف استيف عيني اهتمامي وحبي لدراسة اسماك القرش، فقد سألتني ان كنت ارجو في الذهاب معه لمعرفة ما حدث، لقد كانت اجابتي سريعة بالموافقة. عند وصولي برفقة زميلي استيف واثنين من جامعي

ومسألة صحة الضمير قد حدثت عندما عثرت صدفة على هذه السمكة وانما اغوص قرب جزيرة الفحل. وقد كانت السمكة تبلغ حوالي ١٥ سنتيمترا وهي تسبح سعيدة ووحيدة في اعماق تصل الى ١٥ مترا، ولحسن حظي كنت احمل آلة التصوير التي املكها معي، اذ بدأت في التقاط الصور لها محاولا ايجاد صورة جيدة لسمكة المشط العمانية هذه.

وحتى هذه اللحظة، لم تحدث أي اشارات لضميري، ولكن بمجرد أن سبحت السمكة داخل احدى الصخور، وحشرت نفسها داخل كهف صغير لا مخرج منه، تذكرت على الفور بان زميلي الغواص يحمل معه شبكتي تجمع صغيرتين متجاهلا لحظتها صيحات الضمير التي بدأت تعلق.

ثم قمت باستبدال الكاميرا بالشباك، ويعد حركات سريعة تم الإمساك بسمكة المشط العمانية الوحيدة في خليج عُمان ووضعتها داخل كيس بلاستيكي شفاف. لقد كانت مشكلتي مستعصية، اذ كان بمقدور سمكة المشط ان تتفادى شباكي والافلات من محاولاتي للامساك بها، الا انها وللأسف قد جعلت نفسها هدفا سهلا، وهي الآن داخل كيس محكم الاغلاق. ويعد ان قمنا بالصعود البطيء الى السطح بقيت مع زميلي نراقب السمكة الجميلة داخل قفصها الشفاف. وتذكرت لحظتها باننا قد قمنا بامساك سمكتين من هذا النوع من منطقة تواجدتها الاصلية في مياه اواسط عُمان وهي الآن في الحجر الصحي بمركز العلوم البحرية



الحوت المغني



البيانات بالمركز لموقع الحدث بواسطة القارب، ادركنا مباشرة ان المخلوق المحبوس داخل الشباك ليس سمكة قرش، لا بل وليس ميتا، انما هو حوت في مأزق حرج. ويمكن للحوت المحدث ان ينمو ليصل طوله لما يقارب ١٦ مترا، والصغار لا يتم فطامها حتى يصل طولها لحوالي من ٨ الى ٩ أمتار، وبالتالي فان هذا الحوت الصغير لابد وان يكون رضيعا ولربما تكون امه قريبة في مكان ما من هنا.

بعد مسح شامل للمنطقة لاحظنا انه وبالرغم من ان هذا الحوت قريب جدا من سطح الماء، الا انه ظل يجاهد ليصل الى السطح للحصول على هواء التنفس، ولقد كانت مسألة وقت قبل محاولته الوصول الى السطح ولكن دون جدوى، الى ان غرق.

وفي طريق عودتنا لاحظت وجود زورق غواصي حرس السواحل على الشاطئ فخطر لي ان أستلف منهم قناعا للغوص مع انبوبة للتنفس، ولان عامل الزمن كان مهما، تحركت في قارب صيد صغير يقوده احد الصيادين منطلقا كسيارة سباق رياضية. في تلك الاثناء بقي استيف وزميلاه يحاولون فك حبال الشباك الملتفة حول جسم الحوت المتألم.

لقد كانت عودتنا للموقع سريعة مثل ذهابنا سيما وانني قد نجحت في استعارة قناع ورفاستين للغوص، بعد اعتذار حرس السواحل عن عدم وجود انبوبة للتنفس. وغطست مباشرة ثم بدأت في قطع الشباك بالسكين في الوقت الذي كانت تغل فيه الصيحات بالتشجيع والنصح احيانا، ولدهشتي كانت الاصوات تحت الماء اعلى من تلك التي بالخارج، ان هي صادرة من الحوت، وكالطفل الصغير في موقف مفرح، ظل هذا الحوت الصغير مغلقا عينيه التي تقارب حجم كف اليد وهو يصدر اصواتا رهيبة.

لقد كان سكينى حادا مما اضطرني لأن أكون حذرا وانا اقطع الحبال والشباك من المساس بجسم الحوت الطري. ولقد كانت مشكلتي الكبرى في تلك اللحظات هي تشابك رفاصات الغوص التي بتأدامي بحبال الشباك.

ولم اكن ارغب في مصاحبة الحوت الى الاعتناق بعد ذلك قعوده!

بعد ان ادرك الحوت ان الحبال لم تعد محكمة حول

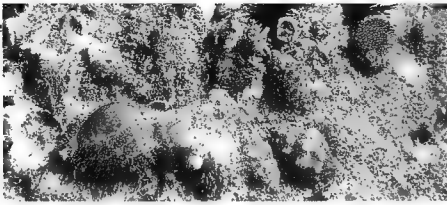
جسمه بدأ بنفسه العمل على التخلص منها. وما هي الا لحظات حتى تحرر أخيرا من كل القيود ثم انطلق حرا وقفز بعيدا عن الانظار، بالطبع سيتابع اثر الاصوات والنخعات التي تصدرها امه تحت الماء. اذ عرفت الحيتان المحبدة.. بالحيتان المغنية.

الاصداق

كم قيمة هذه الصدقة الجميلة؟ هذا هو السؤال الذي سألته صديقي لي لاحد سكان جزر جنوب المحيط الهادئ قبل عدة سنوات اثناء زيارة لجزيرة من جزر المناطق الحارة. فاشار ساكن الجزيرة لصديقي بأن يقلب الصدقة وكان السعر مكتوبا على اسفلها في ملصقة صغيرة وهو ١٢٠٠ دولار امريكي.

فعرف صديقي قيمة الصدقة وواضح ان ذلك الرجل قد ادرك قيمة صدقته ولم يشتر صديقي شيئا من الرجل في ذلك اليوم ولكن المسألة كانت مثالا تقليديا للقيمة الموضوعة للاصداق البحرية او الرخويات التي تجمع وكانت تلك الصدقة هي الدودة الذهبية النادرة (لا تتناولها) والدود هو موضوع الحديث في هذا المقال.

ولم تتداخل اية مجموعة اخرى من انواع الاصداق في



أصداف

شواطئ سلطنة عُمان، وكثير من هذه نادر في عُمان لكنه شائع في أماكن أخرى، بينما أنواع أخرى نادرة في جميع أماكن تواجدها بما في ذلك سلطنة عُمان. وعندما نسير على مهل على الشاطئ عادة ما تكون حصيلتنا قطعاً كثيرة من الودع، وكذلك قليل من الودع السليم، والآخر غالباً ما تكون قد سفعها الرمال وتبدو أقل جمالاً مما كانت في الماضي، ويستغرق العثور على نوع ممتاز وبراق وقتاً وصبراً طويلاً.

إن جمع الأصداف الحية ممنوع ولكن الكثيرين يتجاهلون هذا المنع وعلى المواطنين والوافدين الذين يتحلون بالمسؤولية أن يراقبوا أنفسهم لكي يضمنوا عدم تعرية شواطئ السلطنة من الأصداف كما حدث في جهات أخرى من العالم. لقد خلعت عمان خطوات واسعة في مجال المحافظة على البيئة. ولكن على الناس أنفسهم، عمانيين وأجانب، دعم هذه الإجراءات من أجل الحفاظ على صحة أحيائنا البحرية.

مجموعة مقالات مصورة مختارة «أحيائنا البحرية»، والتي صدرت في كتاب باسم «أحياء عمان البحرية»، عام ١٩٩١. وضم الكتيب أربعين مقالاً أخذنا نماذج منها للتعريف بغنى الحياة البحرية العمانية.

جوناثان كي. أل. مي

وقد عمل الكاتب في معرض عمان للأحياء البحرية بمركز العلوم البحرية والساحلية بمسقط من ١٩٨٧ إلى ١٩٩٠.

حياة الإنسان وقرانه مثلما تداخل الودع، أنها مجموعة تعيش على نطاق واسع في المياه السطحية الاستوائية وتتغذى على مواد نباتية وحيوانية في أوقات الظلام. وأصدافها المقببة المصقولة والمخططة خطوطاً جميلة مألوفة للكثيرين منا.

لقد استعمل الإنسان الودع في ثلاثة أغراض أساسية كتعاويذ وتماثيل، وكأشكال زخرفية وكنوع من النقود، وذهبت بعض الثقافات إلى أبعد من التعاويذ فأمنت بأن الودع مصنوع بصفات سحرية يمكن أن تؤثر على كل شيء من الخصوبة عند المرأة إلى كمية الصيد الذي يحصل عليه الصياد من البحر.

ويوجد نوعان من الودع هما الانجح والاكتر انتشاراً من أنواع النقود غير المسكوكة والمواد التي تستخدم كنقود يجب أن تكون سهلة الاستعمال، دائمة، سهل عندها وصعب تزويرها، والودع يستوفي كل هذه الشروط، والنوعان المستخدمان لهذا الغرض معروفان ومنتظران في جميع أنحاء منطقة المحيط الهندي والهادي.

ولكن بالنسبة لمعلمنا، خاصة إذا سرنا على شواطئ سلطنة عُمان، تكمن قيمة الودع في جمال أصدافه المصقولة الشبيهة بالبورسلين اللامع. وعندما تتحرك أو تأكل يزحف معطف لامع على كل من جانبي الصدفة، تحرك هذا المعطف هي التي تنظف الصدفة وتصلحها وتمنع النباتات أو الأحياء الصغيرة من أن تستقر عليها، أما الأنواع الأخرى من الأصداف فتتميز ببنو إدغال حقيقية على أصدافها غير أن الودع ليس كذلك، يظل أملس مصقولاً، وهذه الحقيقة وحدها هي التي تزيد من قيمته.

وقد تم تحديد ستة وعشرين نوعاً من أنواع الودع في

الفلسفة ترحال

عمر مهيبيل *

«إذا كنتم تعتقدون أن لا جدوى من الفلسفة فلا تمارسوها»

«الاختلاف والتكرار»

في مقال يحتفل فيه ميشال هوكو بصدور كتابين من أهم كتب جيل دولوز وهما، «الاختلاف والتكرار»، و«منطق الحس»، قال جملته المؤثرة، «في يوم ما قد يصبح هذا العصر دولوزيا Deleuzien Mais, un jour p eut-etre le siecle sera دولوزيا بروحه الراهضة لكل صنمية وتمائل، الثائرة على الانساق والانضباطية الفكرية والفلسفة الاحترافية، دولوزيا بتعايشه مع الجنون ودعوته الى كسر طوق العقلانية الادائية الصارمة، وتحرير الانسان المعاصر من إرث التنوير الذي انبثت عليه الحداثة الغربية بتجلياتها الاكثر ايقانية وأهمها،

والتحليل النفساني المستند الى مكاسب التحليل النفسي، والاسلوب الجمالي والفني الموظف لمختلف انواع التعابير الحسية الامر الذي يضاف من زيقية هذا العالم ويكف من ضبابيته الاولى، هذه الضبابية يمكن تأكيدها من خلال الملاحظة الارشيفية التالية:

على الرغم من وجود تراكيم نظري ملحوظ (كتب، مقالات، محاضرات، مقابلات) الا ان كتابات دولوز لم تحقق المقروئية المنتظرة كما هو الحال بالنسبة لفوكو ودريدا مع انهم يسبحون في عوالم متقاربة، ان لم نقل متداخلة، فما مرد ذلك عند دولوز؟ ان مقاربة الباحث «ريمون بيلور» (Raymond Bellour) توضع لنا بعض المعالم الاساسية في هذا المعنى حين يقول: «هذه الكتابات صعبة متنوعة، عنيدة، لا يمكن التنبؤ بما ستحملة دائما، انها في اتصال مباشر مع كل ما تبقى من كل شيء (الفكر، الفن، العلوم، الاجساد، الحيوانات...) من جهة، وهي من جهة ثانية تستيق بشكل دائم كل ما تلمسه بحيث يتحول الوجود الحاد في اطرافها الى وجود بالقوة انطلاقا من ان الفلسفة الاولى هي خلق المفاهيم بغرض فتح فضاءات بين ما هو آت وبين ما سيأتي والتوقع داخلها» (١) واذا كان هذا التنوع، وربما التباين يشكل عائقا منهجيا امام قراءة اعمال دولوز وقهمها، فانه بالمقابل يشكل عاملا غنيا وثرأ يجعلها مفتوحة، مرنة، متعددة المداخل، منفتحة على العوامل الفكرية المتباينة بدل التوقع داخل نسق فلسفي جامد يحد من حركيتها وقدرتها

أ - الايمان بالعالم الطبيعي بوصفه العالم الحقيقي الذي ينبغي التمسك به واستكشاف القوانين التي ينتظم وفقها وما يتبع ذلك من تراكيم معرفي يسخر للسيطرة على الطبيعة وتطويرها واستغلال مواردها ومكان الفن فيها لخدمة الانسان، فمفسير الانسان يحدد هنا على الارض وليس هناك في عالم المثل والقيم القلبية.

ب - الايمان بالانسان بوصفه المادة الاولى والعنصر المحوري لأي تطور او فعالية فهو الغاية والوسيلة في الوقت ذاته وهو الذي يمثل نقطة التجاذب الرئيسية في أية عملية مفترضة لاعادة ترتيب العلاقة بين الذات واشياء العالم الطبيعي.

ج - الايمان بالعقل وبقدراته وطاقاته ايمانا لا نظير له، انه ببساطة واسطته لادراك الحقائق والمعارف التي تمكنه من تنظيم حياته وتشديد حضارته، ان وبمقدار اكتشافه لاسرار الطبيعة وقوانينها الاساسية بمقدار ما يشعر بتخلصه من ضغط المجهول القادم من غياهب المستقبل

على ان الخوض في عالم دولوز الفلسفي انساني مغامرة غير مضمونة النتائج، اذ فضلا عن اسلوبه «الكتابي» المعقد والغريب نجد غرابة اكبر عند التأمل في لائحة المباحث والموضوعات التي عالجهها، فمن الفلسفة الى الادب، ومن المسرح الى التحليل النفسي ومن الموسيقى الى الشعر، كل هذا يتم باستخدامه لمستويات منهجية متباينة تتراوح بين التحليل الفلسفي المجرد

* اكاديمي من الجزائر

على استشراف احساس الانسان وانفعالاته في مهبها الاول، لذا فان القوة المركزية في فكر دولوز هي هذا التجاذب بين الاحداث والافكار والاحداث والامساكن والاعلام، تجاذب ينقلنا من الوضعية الى الفنونولوجيا، الى فلسفة التاريخ الى العالم، الى الجسد، الى الله، الى الانا، تجاذب يحدد معالم الفكر عبر دروب الجدل المثقوبة ويوسم حدود التلاقي بين الانا والاخر وبين الانا والعالم ضمن سريرة التقارب والتباعد، تجاذب يشكل الارضية الخصبة لتكون المفاهيم ونموها انطلاقا من ان المفاهيم تؤدي دور منظومة الاسناد الرئيسية والمحرك المحوري في كل عملية قصدية لانتاج المعارف عبر نظام اللغة، ولان ثقافة الانسان وركام معارفه المختلفة وكذا طبيعة رؤيته للواقع هي التي تحدد معنى المفاهيم اثناء استعمالها.

ذلك ان مهمة الفلسفة الاولى عند دولوز هي خلق المفاهيم ونحتها وهي مهمة تنفذ بها الفلسفة عن باقي المعارف الاخرى من حيث كونها مبحثا ثوريا، جنالوجيا لا يتوقف عن ابتكار المفاهيم وغرسها وسط الحقول المعرفية المختلفة، فالمفهوم عنده يمتع الافكار من ان تتحول الى آراء بسيطة والى مجرد محادثة او «ردشة» عابرة، فكل مفهوم مفارقة بالقوة وهو يشمل على بعدين اساسيين هما: الادراك والمؤثر. الادراكات عبارة عن مجموعة من الاحساسات والعلاقات التي تحافظ على وجودها عند من يشعر بها، اما المؤثرات فليست عواطف او ميولا، بل انها سروريات تلتف وتتجاوز من يمر بها ويصبح مختلفا معها، فالمدرك والمؤثر والمفهوم تمثل قوى متجاذبة لا تتفرق، تنطلق من الفن الى الفلسفة وبالعكس (٢).

ان فعل الكتابة عند دولوز- وبخاصة في كتاب «الاختلاف والتكرار»- هو بمثابة محاولة فريدة تسعى الى تجميع الحياة ومحاولة تحريرها مما يسجنها ويحد من فعاليتها لان عملية الخلق في معناها الاكمل لا تعني التواصل ولكن تعني العفوية، مقاومة ما قد يحيل الحياة الى مجرد استبطان شخصي يحكي هموم الذات وانحرافاتها، او ان يحيلها الى حكايا وشرح مجردة مع ان الموجد ذاته في حاجة الى شرح وهذا تأسيسا على الفكرة القائلة بأن المفهوم ليس معنى عاما او شاملا، بل هو مجموعة من التفردات والخصوصيات تعمل كل منها من تجاوز الاخرى، كما ان الطابع التعددي للمفاهيم وظهورها في اشكال قد تكون متضاربة أصلا هو الذي دفع جيل دولوز الى اعتقاد اولي مفاده ان صورة الفكر هي التي توجه مضمنا ابداع المفاهيم، ذلك ان المفاهيم تنعكس في مرآة الفكر من جهة وتعكسها من جهة ثانية

لذا فالألفاظ التي لا تستوفي شروط الانعكاس المنتظرة فانها لا ترقى في تحديده الى مرتبة المفاهيم، ومن ثمة لا يمكن لها ان تنجز المهمة نفسها المنوطة بها في مجال توجيه عملية بناء الأفكار الفلسفية من خلال جهاز المفاهيم (٣) من هنا فان عملية ابداع المفاهيم، حتى لا نقول نحتها، ليست بالمسألة الهينة التي تتعرض ذاتها كتحقق محض امام الفيلسوف الذي يستخدمها في مواطن شتى، وهي تخرج من جوف «الكتابة الفلسفية» كما يخرج المولود الجديد من بطن أمه عبر سلسلة من الآلام والمعاناة القاسية، لتفضي في النهاية الى بروز المفهوم كاملا ومكتملا بعد ان يكون قد نضج وترعرع في رحم نظام الأفكار الذي يؤسسه الفيلسوف. لذا سيكون من الخطأ الاعتقاد بأنه يمكننا الحصول على المفاهيم الجديدة مثلما هو الحال في مستوى المفردات اللغوية العادية التي يمكن التوليف بينها عن طريق صيغ تعابرية عادية.

وعندما يتساءل «ما الفلسفة؟» في كتابه الذي يحمل العنوان ذاته، فان دولوز لا ينوي من وراء ذلك تقديم ما يشبه الاجابة بقدر ما كان يهدف الى مجاورة التحديد اليوناني لمعنى الفلسفة من حيث هي محبة الحكمة او معرفة بالمبادئ الاولى، والى محو ما علق بمخيلنا من صور تحيل الى السردية وعالم المثل، ان سوف تتحول الفلسفة من محبة الحكمة الى عشق ومحبة فقط، وسوف يتحول الفيلسوف المنزلق في صومعته بعيدا عن الناس يبحث في تطابق الفكر مع ذاته الى رحالة مجالته الأرض بتضاريسها الحية، لذلك لقب دولوز «بالفيلسوف الرحالة» (MDE) (LE PHILOSOPHE NOM) وسميت فلسفته «الجيو- فلسفة» (MHE). (GEO- PHISOLP)

«والجيو» هذه قد تعني الأرض، وقد تعني الجيولوجيا، وقد تعني الجغرافيا، وقد تعنيها كلها، وقد لا تعنيها كلها، لكن الاكيد ضمن هذه التغيرات ان مفهوم الفلسفة برمته صار أكثر رحابة، وأوسع مجالا، وأكثر قلنا. حتى يمكننا القول انه قد تصبح الفلسفة أي شيء الا ان تكون فلسفة، ذلك ان الاطمنان الى يقين الاجوبة يحول للفلسفة الى مجرد «تعاليم» او «وصايا»، لذا فهي تسعى دائما الى خلطة المتفقد عليه واستحداث مناطق غير آمنة داخل الكائن تتوالد فيها بذرة السؤال باستمرار.

يبدأ دولوز في مقاربة ماهية الفلسفة انطلاقا من مسألة المفهوم، وانطلاقا من فهمه الأول للفلسفة الذي لا يرى انها تقوم على خلق المفاهيم والتعاشيش معها، وانطلاقا ايضا من ان «الفيلسوف هو صديق المفاهيم، بل هو مفهوم بالقوة. والفلسفة

ليست مجرد فن للتشكيل أو الاختراع أو صنع المفاهيم، فالمفاهيم ليست بالضرورة اشكالا أو اكتشاف مواد. الفلسفة في شكلها الصارم هي الفرع الذي يهتم بخلق المفاهيم» (٤) مع ملاحظة بسيطة وهي أن إعادة التساؤل حول مفهوم ما ينبغي أن يضع في الحسبان زمن السؤال وظرفه وإشغافه لأن المفاهيم ليست مفردات للحقيقة بقدر ما هي أدوات أو مفاتيح تتعامل مع أجواء هذه الحقيقة، والمفهوم أيضا ليس هو ذلك الاصطلاح المنطقي المجرد، بل أن له شخصية مفهومية مهمتها زرع المفاهيم في الاراضي الجديدة، انه ينزل الى الحدث، وقد يقدو من أبرز حادثاته فهو لا يكتفي بإعطاء ذاته، لكنه يتدخل في عملية استكناهه غيره، بمعنى انه لا أهمية للمفهوم مقطعا عما يفهمه فهو ينفرد في تكوين ذاته عبر تكوينه لغيره، ولذلك نجد دلويز لا يجتهد في طلب المفهوم لذاته تأسيسا على تصوره الأولي الذي يرى أن المفهوم لا موضوع له وليس هو موضوع، انه خلق يحتاج الى أرض وإلى شخص يمكنه التأثير من خلاله، وهو ليس بسيطاً، وليس تشكيلاً خطائياً يتسم بالتتابع والاتساق، بل هو شيء دائم التحرك وينتشر بعيداً عن أي مركز، فهو ضد المركز وضد الكلّيات بمعناها التقليدية، ثم انها تتمثل في طريقتها الطريفة في البحث عن المفهوم، وفي تمييزه بين ما هو مفهوم وما هو ليس بمفهوم أو ما هو شبه مفهوم، فكل نمط معرفي منظومته المفاهيمية وكل شكل من اشكال التفكير خاصيته. فالفيلسوف مثلاً يفكر بالمفهوم وفي المفهوم، والعالم بالوظيفة، والغنان بالاحساس. والمفهوم في الأخير، ومادام مخلوقاً فانه يحمل سمات صانعه أو الفيلسوف الذي صاغه. وهذا يؤدي الى نتيجة هامة شقها الاول يتمثل في أن كل فلسفة هي تجربة ذاتية، فريدة لا تتكرر مهما تقارب الشكل الظاهري بين الفلسفات والحقائق (٥) وشقها الثاني مفاده أن لا معنى للحديث عن صواب المفهوم أو خطئه ولا معنى للقول بانه حقيقي أو غير حقيقي فكل مفهوم له حقيقته وطريقة وجوده والفيلسوف عند دلويز «رحالة» موطنه البدياء الواسعة، فقد سُمّ الإماكن المظلمة والمفاهيم المنحوتة عبر تاريخ الفلسفة الطويل، الفيلسوف هو ذلك الذي لا يكتف عن الترحال الدائم نحو مناطق خفية، يمكن للمفاهيم أن تزدهر فيها كما يبحث البدوي عن العشب والكلأ لحوائياته في المناطق الخفية لذا لقب دلويز بالفيلسوف الرحالة وعرفت فلسفته بانها فلسفة بدوارة وارتحال (٦)، بل انها صارت عملاً تأسيسياً لما يمكن تسميته «بدويات» أو «فن الترحال» (Nomadologie) الفيلسوف «رحالة»

مسكون بشعور الغربة عن ذاته ولغته وموطنه، وتتجاذبه رحلات ثلاث: رحلة في الماضي اليوناني موطن الفلسفة الاول كما يرى دلويز، ورحلة في الحاضر الغربي الحالي الذي يمتلك زمام المبادرة الفلسفية الآتية ورحلة غير محددة المعالم في المستقبل، رحلة لا تعرف اسمها ولا مكانها ولا شعبها لأن فعل التفلسف ليس حكراً على احد وانما هو ينجلي لمن له القدرة على الاختراق والمبادرة.

إن ابداع المفاهيم عند دلويز يفترض النظر الى التجربة نظرة مرنة، مغايرة تضعها في بعدها المذهبي الجديد الذي يطلق عليه «التجريبية المتعالية»، انها تجريبية لانها ملتصقة دائماً بالمحايفة، ومتعالية لانها، وعلى الرغم من محايلتها، فانها تنفتح على اللامتناهي، على السديم (أو الكاوس) e، كما أن ابداع المفاهيم يتجلى في نص دلويز بصورة موسوعية حيث يمارس فلسفياً حق «اختراق للتخوم»، بما لم يفكر به «جورج باطاي» (Georges Bataille) نفسه وهو صاحب نظرية الاختراق. «التجريبية المتعالية» عند دلويز تتجاوز تعارض المذهبيات التقليدية بتناقضاتها الشكلانية لتؤسس لبنية معرفية جديدة تخترق الحواجز المصطنعة بين شكل المعرفة ومضمونها، بين ذاتيتها وموضوعيتها وبالتالي بين فلسفتها وبين شغفتها في ميادين مساقاة لها.

لم تكن رحلة دلويز الفكرية سهلة أو متناقضة لانه اراد لها ان تكون كذلك، كما فعل كير كجارد Kier Kegaard من قبله حيث اضمى حياته «الوجودية» القصيرة في بحث متواصل عن الألم والبأس والشقاء، لقد كانت حياة دلويز ترحالاً بين الافكار «والأغيار» أي ما دون اناء الخاصة في برية مفتوحة على كل الاحتمالات لذا، ولكي يمكنه التعامل مع هذه البرية المطلقة فان الفلسفة وهي في اغتراب دائم عن جسدها المصطلحي تفارق اساليب برهنتها المعهودة وتخرط في شؤون الكشف وحده: كشف يتم باللغة وفي اللغة إذ ان لها في كل لحظة لغة مختلفة تتلون بتلويينات اللحظة الآتية.

ان التمتع في تحليل فلسفة دلويز وعطفا على ما سبق، يؤدي بنا الى طرح السؤال التالي.

هل ثمة مفهوم دلويزي للمفهوم انطلاقاً من أن نحت المفاهيم يمثل ذروة حوار الطويل والمعقد مع تاريخ الفلسفة، ذلك ان بحث مسألة المفهوم في شكله المجرد غالباً ما يخطئ عند البعض بمفهوم مساقو هو مبدأ الهوية انطلاقاً من أن هذا المبدأ يمثل الاطار النظري الامثل الذي تمحور حوله البحث

الميتافيزيقي التقليدي، ومن ثم صار من الصعوبة بمكان التخلص من أسقاطاته المتعددة - خاصة وأنه ارتبط بشكل أساسي بالمنطق الارسطي وهو ما هو في تاريخ المعرفة البشرية - وأهم هذه الاسقاطات هو ان مبدأ الهوية يؤدي الى المذهبية وبالتالي الى الانغلاق على الواحد الأود، والثابت، لذا فإن كسر بوتقة المذهبية والانغلاق يتطلب إعادة قراءة شاملة لتاريخ الفلسفة وهذا بالضبط ما يباشره دولوز من خلال كتابه المتعددة قصد بلورة مداخل جديدة لتحليل المفهوم، فمن كانط الى نيتشه، ومن لايبنتز الى برجسون، ومن بول ريكور الى صديقه فوكو عمل دولوز على تفتيت مفاهيمهم الرئيسية الى «افاهيم» تظهر نسبيتها وجزئيتها وهذا عكس ما تدعيه تماما، على ان علاقة دولوز بفوكو تتميز بنكهة حميمية خاصة، اذ بالإضافة الى جوارهم المكاني الذي ولد لديهم شعورا متناميا بالغربة داخل مجتمعاتهم حيناً وبالانزواء في أقيمت «الارشيف» أحيانا اخرى، فإن فوكو يعد الوحيد من بين الفلاسفة الذين تمحورت حولهم كتابات دولوز الذي اضطلع بمهمة قراءة انتاج دولوز ليس لفهمه ولكن للبحث عن ذاته هو وبخاصة في كتابه المذهبي - ان صبح التعبير - «التكرار والاختلاف» لاحتوائه على اهم المقولات الفلسفية التي وظفها في بناء مشروعه الفلسفي توظيفا مشمرا. كما ان يمثل - على الاقل في تصورنا - اورجانون مجتهد «الاختلاف» الذي بدأ يحتل مساحات واسعة ضمن الأفق المعرفي الفرنسي والغربي اجمالا، ذلك ان «التكرار والاختلاف» يتفرد عن مجمل المنظومة الكتابية لدولوز بأنه كتاب نظري - تنظيري مارس فيه ترحالياته البوهيمية والفجائية داخل مفاهيمه في حين انه في كتابه الاخرى خاصة كتاب «منطق الحس» يمارس تطبيقات لا حدود لها في مختلف هامش الانتاجات الادبية والفنية والفلسفية وأحيانا حتى العلمية منها وذلك بغرض التأسيس لبناء منظومة مفاهيمه الخاصة.

على ان الامر المثير للانتباه في هذا السياق هو ان دولوز حتى وهو في قمة انشغاله بالتفكير النظري لمفهوم من المفاهيم لا يغفل عن الانشغال بنصوص غيره والانتخاظ فيها ومحوارة سؤاله الفلسفي حولها، سؤال يمتد من المنطق الى العلم ومن الرسم الى الموسيقى، ذلك ان اصعب المهمات وأعقدها دائما تلك المهمة المتعلقة بتسجيل الآثار الابداعية مصحوبة دائما بأنظمتها المفاهيمية المعقدة، ويمصطلحاتها المنحوتة الجافة التي يجد القارئ صعوبة كبيرة في فك رموزها التي يتداخل فيها ما هو

علمي بما هو ايدولوجي، وما هو فلسفي بما هو جغرافي، ومن اهم هذه المصطلحات مصطلح «الجيو-فلسفي» أو «الجيو-فلسفة» وهو أنفهوم دولوزي جديد متشعب الدلالة يطمح الى وضع أساس لتفسير تاريخاني مختلف لعلاقته الابداعية المفاهيمية بتكوين الثقافات والحضارات، ولعلاقة المفاهيم بعضها ببعض وتداخلها الى حد التشابك حتى انه يرى في الاعتقادات الدينية مواقف شبه فلسفية قد تمزج بين الصور والمفاهيم، ذلك ان دولوز ومع تمييزه بين ثقافة الصور وثقافة المفاهيم فإنه لم يتجر صراحة التمييز بينهما بسبب اشكالية الموضوع، فالفلسفي قد يجاور الديني لكن لا بد ان ينقطع عنه، وهذه هي العيزة التي ابدع اليونان في التعايش معها كما يرى «جون بوفري» (Jean Bouverly) من تحليله لمفهوم الكينونة عند هيدجر الذي يرى بدوره ان السبق الفلسفي هو أهم خاصية للأغريق الذين يؤلفون بدورهم التاريخ السابق للغرب او المؤسس له وبذلك تم حرمان بقية الحضارات من حق احتفاء الفكر بذاته.(٧)

بيد ان الهدف الأبعد من اهتمام دولوز بهيدجر لا يتعلق بتبرير الحركة الفلسفية اليونانية عن طريق اسرار المعطى الغريبي الذي وفرته اللغة اليونانية بحيث استطاعت ان تشكل بعض لحظات الكينونة على شكل مفاهيم فصار لغة الكينونة عامتجان، أي لغة استيطان الكينونة في الارض.

إن مفهوم «الجيو- فلسفي» عند دولوز يحيل فيما يحيل الى تطوير المفهوم الهيدجري الذي يرى ان الجذري الحقيقية لسيورة الكائن هي بلوغ «الاستيطان» او «الاقامة» انطلاقا من عمليات متكاملة هي: البناء، الاسكان فالتفكير، ذلك ان الكائن لا يمكنه التفكير الا اذا وفر الشروط الضرورية لهذا التفكير كمنظومة انطلاق أولانية وعلى رأسها الاستقرار في حيز معلوم يكون هو ذاته موطن الكينونة لكن ومع تسليم دولوز بأهمية الموروث اليوناني ومن ثمة الغريبي، في مجال ابداع المفاهيم ونحتها، الا انه يرى ان هذا الموروث لا يستوفي شروط التكامل المعرفي الجيو- فلسفي كما حدده في البداية، فاليونانيون اهتموا بالمسطح رياضي وبالمثال فلسفيا أي ان فضاءهم المعرفي بقي فضاء نظريا تأمليا، اما الغرب- أي ما يتصل باليونان من دونهم- فقد حصل المفاهيم ولكنه لم يستطع ان يحدد لها أرضا معينة يمكنه ان يحط بها فوقها، وهذا ما يوضحه في قوله: «نحن نتأرضن (أي نستقر) عند اليونان، لكن بالنسبة لما لم يكونوا يمتلكونه وما لم يكونوا عليه بعد بالرغم من اننا نجعلهم يعيدون تأرضنهم عندنا».(٨)

بيان ذلك ان المفهوم، ورغم قدمه الزمني لم يكمل مداره الجيو-فلسفي، فهو مازال يبحث عن موطن يستقر فيه وشعب يتجلى من خلاله.

لقد اكتشف الغرب ابداعية المفاهيم بعد ان تحرر من سلطان المفارقات الغيبية، وبعد ان انخرط في تشكيل الاطر الكبرى لبلورة مفاهيم الحداثة انطلاقا من ان مفاهيمها هي المحرك المحوري للفلسفة في المرحلة المعاصرة وهي السيرة-المشروع الباحثة عن موطن جديد للاستيطان فيه حيث تصير الفلسفة لا فلسفة وحتى تصير اللافلسفة هي ارض الفلسفة وشعبها. تحليل ذلك هو ان اقصى ما قد يفعله الفيلسوف عند دلول هو ان يمتلك حدسا بالسيرة التي قد تكون هي نفسها حادثة تاريخية ليس بالمعنى التراكمي للحادثة لكن بما هي اقرب الى مجاوزة التاريخ ذاته وهو بهذا المعنى يبقى اقرب الى «التجريبية المتعالية» من حيث ان التاريخ لا ينبغي ان يحد بالاهداف العليا التي تخاطب على الطويانيات وتمفهمها الايديولوجيات ومن حيث ان السيرة هي الحدث الدائم الذي يحمل غايته في ذاته.

ان «التجريبية المتعالية» في تحديد دلول هي إعادة النظر في تاريخية المفهمة، أي في الاطار الذي يتم فيه نحت البناء المفاهيمي بناء يؤسس لمنطق جديد هو منطق الاختلاف، منطق يعمل على مراجعة التقاطعات التقليدية بين الفن والعلم والتاريخ، ذلك ان دلول لا يتوقف عند حدود الترسيم النظري لهذه التقاطعات، بل انه يعمل وينهم كيهي على احكام الفلسفة في المباحث سابقة الذكر، حتى وان تفرست هذه الاخيرة خلف اسوار الاختصاص والخصوصية وبخاصة ما يتعلق منها بالعلم، ان يرى ان الخلاف الاساسي بين العلم والفلسفة- على الرغم من تباعدهما الشكلي- يتلخص في اهتمامهما بموضوع واحد وهو مفهوم «الكاوس» او «السديم» فالعلم يرى فيه النظام، حتى لا نقول الفوضى في شكلها الفكري ومن ثم تكتسب قوانين العلم كل اهميتها وشرعيتها وسط هذه الفوضى، في حين ان الفلسفة ترى في السديم مساح مفتوحة على اللامتناهي بكل اغراءاته ومنطق الغموض فيه. وفي الوقت الذي يبحث فيه العلم عن الاسنادات والمرجيات بهدف عقلنة التغيير وضبط حركاته، فان الفلسفة تسعى الى الحفاظ على السرعات اللامتناهية دون ان تتخلي عن اكتساب نقاط الارتكاز الثابتة بوصفها لحظات تكلف لا تحيل الى السكون بمعناه البسيط(٩) ومع ان دلول يؤمن بان العلم في احدث تطوراتها المذهلة قد

صارت ابحاثه تترنح على التخوم الدقيقة بين المتناهي واللامتناهي، بيد انه لا يمكن ان يستخدم الدالات المحدودة متجسدا اشكالا للتعريفات تقع خارج كل اطار، وهنا بالضبط تتدخل الفلسفة لتساهم باكتشاف المفاهيم التي قد تحادي او تناظر الدالات الرياضية، ان لا يمكنها ترميزها انطلاقا من لغتها الرياضية وحدها وهذا في الواقع امر لبثته العلم المعاصر في خطواته نحو اللانهايات التي تعيد وحدة الفكر بين المفاهيم الفلسفية الكونية والرميزات الرياضية، على ان طريقة دلول في تجريبيته الجديدة المبهوثة بشكل فيسفاي عبر مؤلفاته الاساسية لا تسعى الى توحيد اصطناعي بين المفهوم الفلسفي والوظيفية العلمية، أي بين ضبط الثوابت وصياغة المتغيرات بمقدار ما يسعى الى مقاربة التغيير ذاته.

ولعلنا لا نجانب الصواب اذا ما ذكرنا ان الجانب الشكلي في بناء دلول الفلسفي أهم بكثير من مضمون هذا البناء، ذلك انه يرى ان كبار الفلاسفة يعصرف النظر عن ماهية ما يكتبون هم كتاب مهرة يتمتعون بأسلوب كتابي أخاذ فالأسلوب يمثل حركة المفهوم، صحيح انه يوجد خارج الجمل لكن الجمل لا هم لها الا ان تبث فيه الحياة، حياة مستقلة. الأسلوب هو جعل اللغة اكثر قابلية للتغيير وأكثر انفتاحا على العالم الخارجي، ان الفلسفة مثلا مثل الرواية تجملتا وانما تتسامع عما سيقع وعما وقع مع فارق أساسي وهو ان الشخصيات هنا عبارة عن مفاهيم»(١٠) وفوق هذا وذلك فان الهدف الاسمي والأبد لما نكتبه هو تحرير الصحة من مظاهر التمسك والانغلاق ورسم دروب الهروب والانعتاق من الأنسقة المختلفة التي تكبله، وهنا تأخذ وسيلة التعبير الكتابي التي هي اللغة كامل مصداقيتها أداة أساسية في تشكيل لا تجانس لغوي يعمل على تجديد حيوية الأنسقة الثابتة من جهة، وعلى خلق مناطق ثور غير أمثلة لدى الكائن الانساني تكون بمثابة تطلعه المستقبلي لما هو اكمل من جهة ثانية.

لقد شهد دلول منظومه الفكرية- لانها تجمع عناصر ابداعية عديدة- وفق مقولة بسيطة مفادها ان الفيلسوف الكبير هو ذلك الذي يتمكن من اقناع قرائه بممارسة التفكير والغوص في اعماق الحياة الفلسفية بكل تعقيداتها بوصفها حياتهم الأكثر انصافا بطبيعتهم، وهكذا فنحن كتابه «التجريبية الذاتية» بدأ رحلة البحث المضنية عن منهجية جديدة تضعه في صلب الاشكاليات الفلسفية بطريقة مباشرة تنفي الفوارق الكلاسيكية بين المفهوم وصورته، بين الفلسفة وفعل التفكير، وبين الفلسفة وتاريخها وهذا ما يعبر عنه الباحث جون ريمان John Raychman

بقوله: «كيف نخرج من تاريخ الفلسفة؟» كيف نذهب أبعد من الفلسفة القائمة ونبتكر أسئلة جديدة؟ هذا البحث من صورة فكرية مغايرة هو البحث نفسه الذي ما انفك دولوز يواصله في مؤلفاته المختلفة عبر توليف ماهر بين مجموعة من المعارف كالكتابة والرسم والسيمياء، والسياسة، فما معنى الخروج عن تاريخ الفلسفة يا ترى؟ هل هو نفي للفلسفة أم مجاوزة لها؟ وهل النفي هو المجاوزة؟ إن الخروج من تاريخ الفلسفة يعني بالدرجة الأولى التصر من المفهوم الهيجلي والهيدجري للفلسفة^٥، ذلك انهما يحيلان مباشرة الى اعنى التصورات الميتافيزيقية الأكثر ضبابية والأكثر تعقيدا انطلاقا من الانطولوجيا اليونانية المتمحورة بشكل اساسي حول نظرية الوجود ووصولاً الى المرحلة الحديثة بمبادئها المطلقة المقدسة للعقل والتاريخ. على أن ما يثير فضول دولوز ليس هذا الامر المتعلق بمصير الانساق الفلسفية وتحولاتها المستمرة - على أهميتها - وإنما المصائر الفردية للفلسفة بوصفها صحائف مفتوحة على المجهول والذي يمثل الأرضية الخصبة التي تحب بذرة الفلاسفة للتكاثر فيها. وهكذا لا تبقى الفلسفة مجرد تاريخ لأحداث الفكر وعيالاته وإنما تصبح الحدث ذاته ببعديه الخاص والعام، خاص من حيث أن للمفكرين خصوصيات تميزهم عن بعضهم بعضا، وعام من حيث أن الخصوصيات الفردية نفسها قد يتولد عنها نظريات ومفاهيم تكون انساقا عامة.

وفي «منطق الحس» يباشر دولوز مقاربة جديدة لا تضع تحديث منهج البحث الفلسفي وتطويره كأولوية مطلقة وإنما توجه اهتمامها الى البحث في ماهية العلاقة القائمة بين الإنسان والمفكر والعالم أو الأشياء، بين الإنسان وعالم الأفكار وكيف تنسج العلاقة بين الفكرة والمكان (الجغرافي) فيصبح كل العالم موضوع أشكلة وخزائنا لأسئلة متواصلة لا تجد لها أجوبة جاهزة. ذلك أن الجغرافيا (بمعنى المكان) وإن كانت تبدو من طبيعة مغايرة لطبيعة الفكر (بمعنى الفلسفة) إلا أنها في نظر دولوز تشكل عنصرا مساندا هاما لهذا الفكر، إذ لا يمكن لأي تصور مهما خلق في الفضاء إلا أن يعود في النهاية لارتكاز على الأرض. هذه النتيجة أدت بدولوز الى رفض «التاريخ التمثلي» (أو التاريخ الذاتي) بوصفه تاريخا نظريا يعزى بكل انواع الاغتراب والتداخل حتى لا نقول التيهان. اغتراب ينفي الاختلاف كنقطة إثراء فكرية هامة ليؤسس لمبدأ النمذجة التماثلية المبنية على التصور الواحد الواحد، النسقي، وهو

التصور الذي تمتد جذوره الى ابعاد مدى في التاريخ الفلسفي الغربي^(٢) بحيث صار كالمرض الذي لا شفاء منه، فمن افلاطون الى هيجل قضت البشرية اشواطاً طويلة من الانهماك بالبحث عن الحقيقة المطلقة المجردة بوصفها اسمى انواع المعارف. وفي الجزء الثاني من الرأسمالية والقصاص وهو بعنوان «ضد- أوديب» يواطى دولوز على درب النقد الحاد لكل ما يحيل الى النسقية والانفلاق، ولكن من زاوية مغايرة- مكملة وهي زاوية التحليل النفسي الذي تزداد أهمية اللجوء الى خدماته كلما ازدادت حياة الأفراد تعقيدا، ومن ثم كلما ازدادت نقاط التناؤل داخلها. إن أهمية «ضد- أوديب» في تحديد دولوز تكمن في كونه وسيلة لاكتشاف الذات والأخر معا من جهة، ومنهجاً جريماً في نقد بعض النتائج المتسرعة التي وصلت اليها «الفرويدية- الماركسية» (Freudo- Marxisme) ممثلة في شخص زعيمها الأول «هربرت ماركيز».

(Herbert Marcuse) بالاستناد المفالي فيه الى معطيات التحليل النفسي خاصة ما تعلق منها بدور الغريزة الجنسية في بلورة مفاهيم الحركية الاجتماعية وما يكتنفها من صراعات تؤثر بشكل من الاشكال في هذه الحركية.

ومع ان «ضد- أوديب» عبارة عن كتلة نقدية لمجمل الانتاج النظري لمرحلة الستينيات والسبعينات، إلا انه لم يغفل في النهاية ربط هذا النقد بالبنية التي أنتجت فيها هذه النظريات ويمتجتها أو اشخاصها فيما يشبه الدعوة الى «شخصية الفكر» من هنا فإنه يصيح في مواجهة فئات ثلاث:

١ - محترفو السياسة (السياسويين)، والمناضلون المزيفون وراهابيو النظرية، وباختصار كل أولئك الذين تتلخص مهمتهم في الحفاظ على الانتظام العام للنسق السياسي وكل بيروقراطي الثروة وموظفي الحقيقة

٢ - تقنيو الرغبة من المحللين الذين لا يهمهم سوى التأسيس لبنية جديدة لهيكل مسألة الرغبة وذلك بجعله احتياجا دائما.

٣ - الفاشيون الجدد، بل كل الفاشيين، طبعاً نحن لا نقصد هنا فاشية هتلر أو موسوليني، فهذا أمر تاريخي معروف، ولكننا نقصد الفاشية الكامنة في اعماق كل منا، والتي تؤثر في مخيلتنا وسلوكنا دون دراية منا. وهذا مفاده أنه لكي يخلق باب المواجهة أنف الذكر ينبغي تغيير ترتيب سلم العقول والفكرية والاجتماعية وذلك بالتحاكيد على ترسيخ الاختلاف وتحرير مجال الفعل الفلسفي والممارسة السياسية، وكذا التخلص من عبودية المنطق سواء أكان نسقا أو نظاما أو غير ذلك.

٥- د. محمد بدیع الکسم: الحقيقة الفلسفية، في كتاب «الفلسفة العامة» (٢)، قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية، جامعة دمشق (١٩٨٠-١٩٨١) من ص ٢٩٦-٢٩٩

٦- Raymond Bellour: Gilles Deleuze: un philosophe nomade, P14. - ٧ res, Heidegger et la question de dieu editions Grasset, Paris, 1989, P26.

٨- Jean Beaufret: Heidegger et la theologie, in, Heany et aut Gilles Deleuze et Felix Guattri: Ou est-ce que la philosophie? P100. - ٩

١٠ Gilles Deleuze et Felix Guattri: Ou est-ce que la philosophie? P100 - ١١ - Signes et Evenements, P19.

١١- Ethique de l'evenement, in Gilles Deleuze: un philosophe nomade, P37. - ١٢ - John Ray chman: Logique du sens: Deleuze: difference et repetition, editions p.u.f, Paris, 1968, P.45- 46.

١٢- Gilles - ١٣ - Tome I: L'anti-oedipe Editions de minuit, Paris 1972, introduction.

- Gilles Deleuze et Felix Guattri: capitalisme et Schizophrenie:

• تحمل خاتمة كتاب (ما هي الفلسفة؟ عنوان «من الكاوس (السديم) الى العقل (المخ)» (Du chaos au cerveau).

• الاقوي هو الوحدة الاصغر في المفهوم، بمعنى ان المفهوم يتكون من افاهيم متعددة تشكل وحدته في النهاية.

• هذا الموقف يقرب من موقف جاك دريدا Jacques Derrida في نقده لما يسميه «ميتافيزيقيا الحضور» ولا غرابة في ذلك، فموقفهما من الميتافيزيقيا متشابه الى ابعد الحدود.

• ليس هنا مجال دراسة موقف درولز من كل الفلاسفة والكتابات الذين لشرنا اليهم بلعلاقتهم بدولوز، ان ازمع القيام بتطوير بعض كتب درولز التي تتمحور حول هؤلاء الفلاسفة كل على حدة، واهم هذه الكتب «نيتشه والفلسفة» (١٩٦٢)، «نيتشه» (١٩٦٥)، «الفلسفة النقدية عند كائنه» (١٩٦٣)، «سبينوزا ومشكلة التعبير» (١٩٦٨)، وكتابه «فوكو» (١٩٨٦) وهو من اهم الكتب الفرنسية حول فوكو

• جيل درولز: Gilles Deleuze من اهم الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين، ولد سنة ١٩٢٥ وتوفي (انتحر) سنة ١٩٩٦. يمكن القول انه فيلسوف دوز (مرجعية فلسفية)، محددة. وان كان يعمل بشكل واضح الى فرويد ونيتشه، مارس البحث والتدريس في عدة مؤسسات تعليمية الى ان انتخبه في السطات في جامعة باريس الثامنة (Vincenne) مؤلفاته تنقسم بالتفوع والفني ومن اهمها: (التجريبية والذاتية) (1953) (Emprisme et Subiectivite)، (نيتشه والفلسفة) (1962) (Nietzsche et La philosophie)، (فلسفة كائنه

النقدية) (1963) (La philosophie critique de Kant)، (الاخلاق والتكرار)

(1968) (Difference et repavition)، وهي عبارة عن اطروحته الجامعية

الاساسية. (منطق الحس) (1973) (Logique du sens)، (ضد- اوديب) (Oedipe)

(L'anti) (بالاشتراك مع المحلل النفسي فليكس جاتاري (١٩٧٢)، (فوكو) (1986) (Foucault)، (ما الفلسفة؟) (1981) (Du est que la philosophie)،

(بالاشتراك مع جاتاري)، بالإضافة الى كتب ومقالات أخرى كثيرة.

لقد كانت فلسفة درولز ابحارا متواصلا في عوالم متوحشة ترفض منطق الانساق وتتنبذ الاطمئنان الى يقين الاجوبة. عوالم تلخصها اسماء: «كائنه» (Kant)، «بيكون» (F.Bacon)، «سبينوزا» (Spinoza)، «فرويد» (Freud)، «برجسون» (Bergson)، «كافكا» (Kafka)، «بروست» (Proust)، «نيتشه» (Nitzsche)، «فوكو» (Foucault) ان بمقدار ما كانت فلسفته اختراقا ومجازة لافكار بعضهم فقد كانت عنهم وفيهم، كانت غوصا في عوالمهم الخفية، غير المعروفة، وفي افكارهم غير المتداولة، او على الاقل كما يعتقد هو. ومن اطراف هذه الافكار ما ورد في كتابه حول «نيتشه» حيث يحدثنا من اننا لن نفهم مقاصد نيتشه الحقيقية في فلسفته ما لم نتجنب الاعتقادات التالية- مع انها هي السائدة- عندما نباشر أي تحليل متعلق به:

- ان نعتقد بأن فلسفة القوة عند نيتشه تعني «الرغبة في الهيمنة» او الرغبة في تملك القوة.

- ان نعتقد بان المحظوظين - الاقوياء - في نظام اجتماعي معين يجسدون بالبدية مفهوم الانسان الاقوى كما يتقبله هو. ان نعتقد بان نيتشه يقصد بفكرة العود الالهي تلك الفكرة القديمة الموجودة عند اليونان والهنود والبابليين، او انه يقصد بها تجدد الاطوار الزمنية بين فترة واخرى، او ان تكون عودة الآخر او عودة للأخر.

- ان نعتقد ان مؤلفات نيتشه المتأخرة يطبعها الجنون. هذه المقاربات الطريفة • تفصح الى حد بعيد عن طبيعة الصعوبات البنيوية التي قد تعترض الباحث في فكر درولز وفلسفته، وهي الصعوبات التي احرث انتشارها في محيطه الاوربي الاقرب، الا ان السنوات القليلة الماضية عرفت بداية اهتمام حقيقي بمنتج درولز «الزبقي» خاصة بعد مقولة فوكو الشهيرة التي ذكرناها في بداية المقال: فمن بريطانيا الى ألمانيا، ومن ايطاليا الى الولايات المتحدة الامريكية الى اليابان تمت ترجمة اهم مؤلفاته وبدأت الدراسات النقدية حولها في الظهور تباعا.

الهوامش

١ - ١٤, P14, 1970, septembre, n°257, in un philosophe, magazine litteraire

٢ - Raymond Bellour: Gilles Deleuze critique, n°282 no November, 1970, P886. - ٣

٣ - Michel Foucault: Theatrum philos par Raymond Bellour et Ewald, Gilles Deleuze: philosophe. E nomade, P23. - ٤

٤ - Signes et Evenements, propos recueillis Guattri. Ou est-ce que la philosophie? Editioned minuit Paris, 1981, P9. - ٥

- Gilles Deleuze et Felix



حول أخلاقيات التفكير

تأليف : كريستوفر نوريس

ترجمة : حسام نايل *

في مقال «السير الذاتية، otobiographies (١٩٨٤م)، يتساءل دريدا عما يراهن عليه المؤلف عندما يضع اسمه على قطعة من الكتابة. وقد كان هذا السؤال عن الاسماء وعن التوقعات الزودة بسلطة وعن حق النشر أو التأليف الفكري محور المراسلات التي دارت بين دريدا وجون سيرل بخصوص موضوع فلسفة فعل - الكلام - speech - act وكما سنرى، ستتباين أفكار هزلية. ولكننا وثيقة الصلة بالموضوع، فيما يخص طريقة هذه الكتابة، فما أن تدخل في الملك العام حتى تتعرض، دائما، لاساءات الفهم الممكنة. التي لا يفقدها الاحتكام المباشر الى السياق أو مقاصد التأليف شرعيتها. ومؤكد أن دريدا سيقرب هذه الحالة أن نصوصه تعرضت لنوع من التفسير الجامع نمارسه عليها. ونادرا ما يكون دريدا في وضع يسمح له بانتقاد سيرل بقسوة - كما يفعل في مواضع كثيرة من هذا المقال - بسبب تجاهله لطبيعة نصه (نص دريدا) وتفسيره، خطأ وكيفما اتفق، وهذا لمثاليات مستقرة عن اللغة والمعنى والإبلاغ، انه اعترض بسيط بفعله سيرل أو شكل من Tu quoque يؤخذ بعين الاعتبار: مصرا على أن دريدا يتحمل نتائج الشكل المتطرف لنزعتة الشككية المعرفية. وعلاوة على ذلك، فمن يكون هناك حكم - في صميم الأمانة أو الدقة الفكرية - بين الطرائق المختلفة التي تتبناها نصوص دريدا التطبيقية أو التفسيرية. ولايزال ممكنا، بدرجة أقل، أن نناقش - كما أفعل هنا - أن التفكير فهم خطأ من قبل هؤلاء الذين ينظرون اليه بوصفه ضربا من حرية تأويلية يساء استعمالها تماما، وبوصفه مسوغا لاطلاق عنان كل أنواع الألعاب التفسيرية.

* إلى جابر مصغور

بمصطلحات «فعل - الكلام»، يمثل حيلة اختارها دريدا لتكوين مدخله الى هذا الميدان البلاغي والايديولوجي المعقد، ولكن ما جعله يواصل الكلام أن المناسبة وثيقة الصلة بسياسات التفكير وثيقة الصلة بسؤال لماذا يمارس التفكير هذا التأثير على النقد الأدبي الأمريكي. ويستطيع المرء أن يكتشف في هذا النقد، كنوع من نص - تحتي متدفق، انشغالا بأسماء خاصة (على سبيل المثال، اسم «جاك دريدا») وانشغالا بطريقة التعلق بجسد الكتابة وأثره القدري على القراء والمؤولين: أثر لا يمكن التنبؤ به أو ابقاؤه داخل حدود سيطرة المؤلف ومع ذلك، يتساءل دريدا. ماذا يكون، على وجه الضبط، أو كان، الوضع الشرعي لهذه الوثيقة بايماءاتها التي تؤثر تقليديا على انبثاق كينونة سياسية وقومية جديدة هي الولايات المتحدة الأمريكية؟ من كان هؤلاء الناطقون الرسميون «الوكلاء»، من

إن مقال «السير الذاتية» يمثل محاولة واضحة جدا من دريدا لمعالجة المشاكل التي نشأت في أعقاب ما يسمى بـ«التفكير الأمريكي». وبعبارة أخرى، يعد هذا المقال محاولة موجهة، على نحو خاص جدا، الى سؤال كيف تترسخ المثاليات في سياق تأسيس، وكيف يمكن لمشروع ما أن يصبح كارت لعب، أو يستغل من أجل اغراض سياسية وثقافية مختلفة. لقد خصص دريدا هذا المقال لاقائه في مؤتمر أعد بمناسبة الذكرى العنوية الخائية لاعلان الاستقلال الأمريكي - بجامعة فيرجينيا، شارلوتسيفل، وقد بدأ محاضراته بالتنازل عن أية اهلية لعنونة هذه الموضوعية theme التاريخية الخطيرة، انه اعتذار

* مترجم وباحث من مصر.

هؤلاء المواطنين والنواب الذين وضعوا توقيعهم على هذه الوثيقة الخطيرة وعلى نحو أكثر دقة: ما الذي أمد توقيعاتهم بسلطة، حيث من المفترض أن المصدر الدستوري الوحيد لهذه السلطة كان هم أنفسهم الذين كانوا قيد التعلق بوصفهم موقعي الوثيقة؟ وهذا السؤال يؤدي إلى سؤال أبعد عن كيف نشأت الديمقراطية النيابية، بما أن هؤلاء الذين لعبوا دورا في لحظتها التدشينية لم يفوضهم، على نحو واضح وحاسم، أي جهاز قائم من القوانين أو الإجراءات. وليست هذه مجرد اشكاليات تافهة يحلم بها تفككي مزاول بحثا عن انتعاف جديد يتمتع بمفارقة؛ فقد تم النقاش بقوس في أدب القانون الدستوري، وتم تقديم مقترحات متعددة من أجل التهرب من النتائج المرجحة جدا التي تقرب على اشارة مثل هذه الاشكاليات. ويؤيد بعض منظري فلسفة التشريع - وأشهرهم هارت - H.L.A. HART نسخة فلسفة أوستن عن فعل - الكلام التي تجادل بأن القانون هو، أساسا، ضرب من النطق الانجليزي *Performative utterance* وان قواعده تضطلع بمفعولها عن طريق العرف الضمني الملزم مثلما الحال في الوعود ومراسم الزواج وهلم جرا^(١). وعندئذ، سنستأهل عما يجعل السلطة ملازمة، على أية حال، لقانون ما - أو لنصوص مثل الدستور الأمريكي أو اعلان الاستقلال - لم يكن موقعوه الاوائل، لحظة التوقيع، مزودين بديمقراطيا بسلطة تؤهلهم للعب هذا الدور. ويعتقد هارت ان اثاره هذه الأسئلة تعتبر اساءة فهم لطبيعة اللغة الحقيقية: إشارة نخطوي على تشويش لحقوق الخطاب «القريرية» *Constative* و«الانجليزية» *Performative*، واخفاق في فهم ان اللغة تدل - وتحمل معاني والزامات محددة تماما - دونما استدلال منطقي. ان سلطتهم مستمدة من الفهم نفسه للاحاساسات والسياقات نافذة المفعول التي تحكم ممارسة احالة فعل - الكلام كل يوم.

احدى الطرق لفهم نقطة دريدا القول بأنه يرفض هذا «الحل» الفطري والساذج لتناقضات القانون ولتمثيل السياسي. وهكذا يتساءل دريدا مرة اخرى: ما الذي أهل هؤلاء النواب الاوائل للتحدث نيابة عن شعب امريكي وافق عليهم: شعب مفترض فقط بأمر اداري، بما انه لم يكن ثمة بعد دستور مكتوب يحفظ هذا الامر؟ «ولهذا السبب فقد اجتمعنا نحن الممثلين للولايات المتحدة الامريكية في الكونجرس العام. نعلن باسم، وبواسطة، سلطة شعب الجاليات المخلص: نعلن، ونصرح، على نحو

مستوف للشروط القانونية. ان هذه الجاليات المتحدة هي، وينبغي ان تكون، ولايات حرة ومستقلة» (مستشهد به في السير الذاتية، ص ٧٤) وكما يلاحظ دريدا، ثمة سلسلة من التأثيرات الانجازية الفعالة في هذا الشاهد، تتضمن تحولا مما «يكون» الي ما «ينبغي ان يكون» أساسا لمجتمع حر وعادل. وبكل تأكيد، يمكن للمرء ان يأخذ الكلمات بقيمتها السطحية بوصفها مشرعة بذاتها لولاء ديمقراطي - ليبرالي. وعندئذ، فلن يكون هناك مجال للتساؤل مثلا عن كيف يحدث التحول من حالة مفترضة للامور (حالة ما قبل دستورية) الى نظام سياسي جديد يوفر مصطلحات مشرعة لدستوريته، هذا هو زعم هارت الاساسي تبعا لنظرية فعل - الكلام بوصفها نظرية صالحة للتطبيق على فلسفة القانون: انها تساعد على حل كل المشكلات التي تثار لو أن المرء قسر الخطاب الحقوقي بمصطلحات تقريرية *constative* محضة. وكثيرا ما تناول أوستن النقطة نفسها عندما افترض ان اشكاليات عديدة ومهمة في الفلسفة - أشهرها تمييز الواقع / الفقيها، واستحالة النقاش البيئي منطقيًا - يمكن ان تفهم بوصفها مجرد اشكاليات مساءة الفهم، لو التمس العذر، بسبب تنوع الوظائف الانجازية *performative* في اللغة، ومن وجهة النظر هذه يغدو اعلان الاستقلال وثيقة تستمد قوتها المهيمنة - ذاتها من افتراضات ضمنية عن المعنى والسياق للذين يمكنساننا من الاقرار بـ«فعل» الكلام» المصاغ ببراعة («المناسب»): حيث يمثل التحول من «يكون» الى «ينبغي» نقلة بلاغية مألوفة تماما لا تقتضي شرعيتها سوى تصديق رسمي من ذوات مصطفة لتقانيات قبل القانون. وبالتالي، يصبح دفع التحليل الي ما وراء ذلك - مثلا بالتساؤل عما يجعل هؤلاء الذين وقعوا أولا على الاعلان مستحقين للسلطة مهما حدث - مجرد تشويش للحقول اللغوية - الحقوقية.

سيرفص دريدا، بقوة، اننا نتصرف تبعا لهذه الفترة الساذجة في معظم الحالات العملية بدءا من الوعد او العهد الذي يقطعه المرء على نفسه وانتهاء بقبول القيم المحفوظة في قانون دستوري. ولا يزال دريدا مصرا على ان هذا القبول يتوقف على الاخفاق في - أو عدم الرغبة الطبيعية في - التسليم بالعنصر القاطع لـ«اللاحسم» *undecidability* المصاحب لافعال - الكلام بوجه عام. «يمكن للمرء ان يفهم هذا الاعلان بوصفه فعلا من أفعال الولاء الرئان، ويوصفه تظاهرا كاذبا بالفضيلة لا غنى عنه لأية قوة سياسية أو عسكرية أو اقتصادية ضارية، او يمكن

يوصفهما نتاجين لـ«نفاق أو مواربة أو لا حسم أو خيال»، وعلى الرغم من ذلك فإنهما يظلان أساسيين لوجود متحضر، كما يسلم دريدا، وليس لوجود «مفكك» Deconstructed بمرح لو فهم المرء - خطأ - بواسطة ذلك مجرد ممارسة لتمزيق النصوص والأيديولوجيات. فما يكون موضوع تساؤل هنا هو الفهم الأفضل للوسائل التي يكون بها المجتمع المتحضر محفوظا من تهديد الشك المتواصل في شرعية بنوده المؤسسة.

إن لهذا الفهم نتائجها السياسية الواقعية جدا، وربما بحسبة خاصة في السياق الأمريكي، حيث يحفظ الدستور المكتوب قيما ومبادئ محددة «واضحة بذاتها» افتراضا، يفسرها قضاء المحكمة العليا بطرق مختلفة مع صلاحية إسقاط قرارات الهيئة التشريعية الحكومية المحصنة تماما، كما أنه ضد الخلفية التي تحتاج إليها لتقدير أهمية قراءة دريدا التفكيكية للنصوص السياسية. وما يرفضه دريدا في نسخة الأجماع المعياري لنظرية «فعل- الكلام» - تلك النسخة التي يعتمدها جون سويل- هو فكرة أن المعاني يقرؤها المفسر المزود بسلطة الذي يعرف تماما ما يلزم عن الفهم الصحيح، بوصفه واسطة الحق الطبيعي- ويتوافق هذا الافتراض مع وجهة نظر الخطاب الحقوقي الذي يتبناه لجسد الحكمة Wisdom المترامية التي تستقر «قوانينها»- فمبدأ يتعلق بمعظم الحالات- في شكل (تقريري) Constitutive صريح، سلطته حاضرة في الاعراف الضمنية المتعددة الأشكال والملازم على نحو مطلق. ويسود هذا الرأي فيما بين منظري فلسفة التشريع (مثل هارت) الذين يؤسسون أفكارهم على النظام البريطاني حيث كثيرا ما يتحدد بقانون عام مسبقا، وحيث يتم الوصول إلى الأحكام عن طريق مقارنة حالة بحالة بدلا من الاحتكام إلى مبادئ «واضحة بذاتها». وربما يساعدنا هذا الفرق على توضيح لماذا يحقق التفكيك هذا النفوذ الكبير جدا في أمريكا سواء على مستوى المعلقين المروجين له أو المعادين؛ فامتلاك دستور مكتوب تكون مبادئه عرضة لكل أنواع المراجعة القضائية بعيدة المدى- على سبيل المثال فيما يخص مسائل المساواة العرقية والحقوق المدنية والاجهاض... إلخ- يخضع الحاشية السياسية لأسئلة النظرية النصية والتفسيرية التي لا يعتد بها في السياق الثقافي البريطاني.

ويواصل دريدا لتعامل علام يكون الرهان في الخلاف بين اللراءات القانونية واللاقانونية للنصوص. أن العنوان الفرعي لمقال «السير الذاتية» هو (درس نيتشه وسياسي الاسم

إن يفهم، على نحو أكثر وضوحا وأكثر اقتصادية، بوصفه انتشارا عسكريا لفصالة 'tautology' ويقدر ما لهذا الإعلان من معنى وتأثير، فلا بد له من شاهد حاسم ذي شرعية» (السير الذاتية ص ٩). والشاهد في هذه الحالة هو الله GOD، على اعتبار أن الإعلان يحتمل إلى «قاضي العالم الأعلى» بما أنه الضمان المطلق لـ«صحة مقاصدنا». ذلك هو الانتجاع إلى «مدلول متعال» وقوة تضمن هذه التوقعات وتمنحها قوة «الكلمة» المزودة بسلطة والمعناة من تقلبات الملابس التاريخية، أن سرية الأصول تستبعد أسئلة الشرعية؛ سرية الأصول التي جعلت من هذه الوثيقة شيئا ما آخر أبعد من مجرد تسجيل لأحداث زمن محدد، أن الوضع الشرعي «التمثيلي» للموقعين لحظة أن وقعوا بأسمائهم ليس سؤالا عن الشأن الأعظم Utmost Importance فقد أصبح فعلهم جزءا من القضاء والقدر القومي الذي يديره إله غرضه أن يطيعه المزعوم على نحو مطلق.

إن هذا التحليل يتصل، على نحو واضح، بكل ما يكتبه دريدا عن الانحياز «المركزيفي» في الثقافة والفكر الغربيين بدءا من افلاطون وانتحاء بالعلوم الإنسانية الحديثة؛ إلا أن التحليل يضطلع بقوة تديشنية نوعية جدا- في سياق خطابي في شارلوتسفل- ووثيقة الصلة بمسألة سياسات التمثيل ومعرفة الذات فيما يتعلق بالديمقراطية الليبرالية الأمريكية التي يهتم بها دريدا كثيرا؛ ذلك التقليد tradition الذي يرتكز- أو هكذا يجعلنا دريدا نعتقد- على تعام، ولو أنه بمعنى ما تعام ضروري، عن مشاكل في دستوره (المكتوب)، وبالمثل، تنشأ أسئلة مشابهة في قراءة دريدا لروسو، وبصفة خاصة قراءته لفقرات من «العقد الاجتماعي» تصوغ مثاليات سياسية بلغة طبيعية وأصول ما قبل اجتماعيين. وما يريد دريدا أن يوضحه هو لحظة الاحتكام الفاشستي- الرجوع إلى قوة مطلقة ومشرعة- التي تنطوي عليها كل الأساطير الخرافية عن الأصل. مما يعني في النهاية التسليم بالسمة التثويشية Aporatic جذر التناقض- للديمقراطية الليبرالية المؤسسة على الوضع الشرعي «التمثيلي» لمواطني يفترضون هذا الحق، فقط، عبر ضرب من الدفعة البلاغية أن «هذا الإبهام، وبعبارة أخرى هذا اللاحسم بين البنية الإنجازية والبنية التقريرية شرطان ضروريان من أجل إنتاج تأثير تعوزه الأمانة أو مبهم بالضرورة» (ص ٢١)، ويجادل دريدا بأنهم شرطان أساسيان للحفاظ على أي نظام اجتماعي مؤسس على افتراض حقوق جمعية أو شخصية. وربما يقود هذا التحليل إلى تصوريهما

والمفروضة مهما يكن، وستقرها دون أدنى شعور بهاجس أخلاقي. وعلى هذا النحو تستلزم كتابات نيتشه فعليا، بلجوتها إلى ما يسميه دريدا التآمل المستقبلي النوعي (Italy generic futur) mod، أن تقر بأهداف إساءة استعمالها. وعندئذ، يصبح ضروريا أن نقسم «لماذا كان برنامج المبادئ الحزبي الوحيد الذي استطاع الاحتجال على تعاليم نيتشه هو برنامج النازية؟» (ص ٩٨). ليس هناك إمكان لتبوءة نيتشه بالفصل الصارم بين مقاصد المؤلف والتأثيرات البعدية للكتابة؛ فكون كتاباته قد خدمت هذا الغرض الأيديولوجي ذلك إشارة كافية إلى أن الأمر أكثر من مجرد انطوائه على إساءة قراءة غبية وفظة لنصوص نيتشه.

ويذكر دريدا افتراضا لافتا عن «الآلة المبرمجة» (programmation) machine؛ حيث يتمكن المرء من أن يضع، على الأقل، حدودا للعبة التفسيرات الشاذة. وهي فكرة ترجع إلى استعارة دريدا الخاصة بـ«الرؤوس المتعددة القارئة» multiple reading heads التي تهدف (قياسا على رؤوس الكاسيت التي تسجل وتمحو في الـ machine tape) إلى افتراض عادة أننا نقرأ تزامنيا ما يكون هناك أمامنا وفي الوقت نفسه السلسلة اللامتناهية من المعاني والإشارات الضمنية المتناهية احتمالا التي يعمي أو يطمس بعضها المعنى المباشر للكلمات على الصفحة» (٧) ويوفر لنا دريدا بعض الأمثلة الموضحة لهذه العملية في نصوص مثل «نواقيس» Glas، و«مواصلة الحياة» living on و«جلسة مزدوجة» Double Session؛ إلا أن التوكيد يتغير، مع مقال «السير الذاتية»، إلى فكرة مختلفة عن «الجهاز» النصي، إلى الأعمق في طبيعة النظام المنضبط، حيث يبرمج المرء، سلفا، بطريقة ما، إمكانات القراءة الشاذة. وهنا، يثار سؤال عن محاولة تحديد ما يتعلق بالنص النيتشوي مما يقدم سندا لهذه التفسيرات المتعددة. وليس هذا معناه أن هناك احتياطيا عميقا من معان كاملة أو احتمالية (ريما «لا وعي») فتقع هناك منتظرة فقط أن ينشطها التماس من أنواع معينة من التحيز الأيديولوجي، بل أننا بالأحرى نفكر (كما يفترض دريدا) بلغة «إساءة الاستعمال التقليدية»، وعلى طريقة قراءة تضع يدها على حيل النص المتباينة (حيل السياق والمجاز والاقتصاد البيوي) ثم تخضعها لغرضها، ولا ينطبق هذا على نيتشه فقط بل على هيجل وهيدجر وآخرين كانت كتاباتهم باعنا على كل ضروب التفسيرات المتضاربة. وهذا ما يحدث في حالة نيتشه؛ فالنطق «بنفسه يدل على اللزد، ويتماثل مع معناه المعكوس ومع القلب الارتكاسي لذلك الذي

الخاص)، وما يلح إليه دريدا هنا هو حقيقة أن التوقعات لا تكفل انقار مقاصد المؤلف «الفعلية» لهؤلاء الذين يقرأون وينصون أنفسهم ورثة ومفسرين مزودين بسلمة. وتقدم حالة نيتشه، بصفة خاصة، مثالا مناسباً؛ حيث تعرضت كتاباته لسلسلة عنيفة جدا من الدعاوى والدعاوى المضادة للمراجعين. ويتساءل دريدا عن: إلى أي مدى يمكن أن نستبعد هذه القراءات على أساس إساءة تفسيرها أو تحريفها لما كتبه نيتشه فعليا؟ ثمة قراءة فاضحة جدا تجند نيتشه بوصفه أول أيديولوجي نازي، ويوصفه مفكرا طمعت تعاليمه عن الإنسان- الفائق، ومذهب عن «العود الأبدي»، أسطورة للتفوق الآري والرايع الثالث الأبدي. ويتقبل دريدا الحجج الواردة في دفاع نيتشه: أن كتاباته كانت عرضة لإساءة قراءة فجأة وغير متبصرة، وقد ساعدت حماسة أخيه المضلة التي انتمت فيما بعد إلى النازية على ذلك. ولكن يظل السؤال: لماذا قدمت نصوص نيتشه نفسها لتعامل بتلك الطريقة؟ وهل يستطيع المؤلف أن يقدم بهانا عن كتاباته إذا خالف تفسيرها المستقبلي مقصده الحالي؟ وإذا كانت هذه هي الحال، فما الأسس الداعية إلى الإيمان بتلك القيم السياسية والأخلاقية المحفوظة في الوثائق، مثل الدستور الأمريكي، التي تدعي حقائق لا زمنية وواضحة بذاتها؟ إن هذه الأسئلة تنطوي على قضية تثيرها قراءة دريدا لنصوص التحدي Tradition الثقافي الغربي، ثم ألا تكون ثمرة هذا المشروع الديريدي (كما يجادل كثيرا من خصومه) أن نتخلّى عن أية فكرة عن الحقيقة وعن كل وسائل الحكم الخاصة بمسألة المسؤولية الأخلاقية، في حالة مثل كتابات نيتشه؟

يفرض دريدا، تماما، هذا الاستنتاج، ويصر على أنه ليس من قبيل المصادفة- أو بسبب حادث تاريخي عرضي وغير متوقع تماما- أن يتم تصعيد نصوص نيتشه على نحو سيئ في المرحلة النازية؛ حيث يجب أن يضع المرء أية عبارات تلمسية من مثل «أن نيتشه لم يفكر في ذلك» و«لم يقصد ذلك» موضع التساؤل. لقد كيف نيتشه نفسه تماما تبعاً لفكرة أن «تأملاته لم يحن وقتها»، وأن العالم ليس مستعداً بعد لحكمته، وأن الأرواح المصطفاة في عصر أكثر تطوراً سوف تدرك تماماً مغزى تأملاته وحكمته. ويصرف النظر عن التوصل الواضح من أية مسؤولية فإن هذه الفكرة تضع نيتشه بقوة في وضع أحرار سمعة حسنة جدا (أو لوم) بسبب ما كان معمولاً به من تراثه العنصر بسوء. وحقيقة، فقد اقتضت فكرته عن «العود الأبدي» أن الروح soul القوية ستقبل ارتدادات القضاء والقدر الغريبة

يحاكبه». انها مسألة حيل مفاهيمية موظفة للنص، مثلما في قراءة دريدا لأفلاطون وروسو وهيجل، ينبغي قراءتها بانتباه يصدق في التفاصيل؛ وذلك من أجل التشكيك في، أو تخريب، الرصيد (المفاهيمي) المعترف بصحته. وبالفعل، ففي «محفزات» (Spurs ١٩٧٩م) يوضح دريدا كيف ان هذه القراءة ممكنة عن طريق البدء بمسألة موقف نيتشه المشهور والفاسي ضد الانوثة. فما يقوله نيتشه – ويكرره باصرار هستيري – ان المرأة مصدر كل الحقد والجنون، وهي رمز سبراني،^{xx} يغوي الفيلسوف الذكر مبتعدا به عن طريقه المؤدي الى الحقيقة. ويكتب نيتشه عن «تطور المثال»: «لقد أصبح أكثر خبثا ومكرا وإبهاما – لقد أصبح انثويا» (Spurs ص ٨٩). لكن هناك نوعا من المفارقة المورطة بذاتها هنا، يشير إليها دريدا بسرعة: اذا كان نيتشه قد انشغل هو نفسه تماما بهذا التدمير «الماركس» للفلسفة – فك انظمتها ومفاهيمها الغخيمة والاتلاف البلاغي لمزامعها عن الحقيقة – وهو انشغال يبدو رذيلة لامرأة غريبة الأطوار، واذا كانت المرأة بالفعل نقية للحقيقة ومبدأ للجنون، فانهما عندئذ تعد حلقة نيتشه في حملته ضد البناء النظامي العظيم للفلاسفة الذكوريين بدءا من أفلاطون وانتهاء بكانط وهيجل: مما يعني في النهاية ان كل الانتقادات العنيفة ضد انثوية التي يعلنها نيتشه الساخر لها سمة ذات حدين، مما يجعلها تنقلب دائما ضد قصد نيتشه المعلن، وبمفردات دريدا، ثمة «عمى منظم ومتواتر» في النص يسم هذين الموقفين حيث ينحل معنى ما وراء قوتيهما ليعرف أو يفهم «بوعي».

وعندئذ تصبح المرأة هدفا لاحتقار نيتشه الكاره للنساء وصورة رمزية – بهذا المنطق الغريب للقلب – تؤدي به الى مخاصمة السلطة العليا للعقل، على حد سواء. ولأن المرأة مرتبطة في كل موضع عنه بتييمات المجاز والالوب والكتابات فان هذه الحيل يعممها نيتشه ضد مزاعم الفلسفة السائدة عن الحقيقة. وبذلك يستمر الارتباب القديم في اللغة «الشعرية» او الرمزية: ارتباب يعاملها بوصفها مجرد انحراف عن القاعدة وبوصفها حرية يساء استعمالها، لا موضع لها، في خطاب العقل «الوقور» او الموضوعي او الباحث عن الحقيقة. وهكذا يشرع نيتشه (مثل دريدا) في الكشف عن بعض الحيل التي تصمي الفلسفة من اختبار رموزها ومجازاتها للتأسيسية. انه شروع بدأ به دريدا جداله – او على الاقل عند مرحلة اولى من جداله – في «الميتولوجيا البيضاء». فمذ أرسطو حتى الآن يسعى الفلاسفة الى تعريف المجاز metaphor وفقا لمصطلحاتهم،

بوصفه صورة تتضح اشتغالاتها دائما بإحالة بعضها الى البعض ويوصفه نوعا من اللغة ذات امتياز وموثوق بها إبستمولوجيا: حيث «تعرف الفلسفة المجاز بوصفه نقدا مشروطا للمعنى واقتصادا للخاص proper دون تلف يتعدى ترميمه وبوصفه انعطافا يتعذر اجتنابه، وايضا بوصفه تاريخا تدرج معالمة على إعادة الاستحواذ الدائرية على الحرف literal عبر أفق المعنى الخاص» (هوامش الفلسفة، ص ٢٧٠) ان ما يفعله نيتشه هو دفع هذا النقد الى موضع يبدو مع أي تعيين بين «المفهوم» concept و«المجاز» metaphor ضربا من تخويل خيال مصمم على جعل الفلسفة تعمل وفقا له.

وهكذا، فعندما ربط نيتشه المجاز بالمرأة – وبكل شيء يفدع او يغوي او يفسد هيمنة المفاهيم الفلسفية – فان تأكيدات تلك نادرا ما تم تناوُلها في مواجهة القيمة Value. ويجادل دريدا بأنه ليس كافيا ان نقلب حدى التعارض الاساسي فحسب ونعلن ان المجاز سيمثل من الآن فصاعدا حقيقة الفلسفة او انه اسم انثوي لمبدأ ما متعال «فيما وراء» استراتيجيات العقل الذكري المختزلة. وعند هذا المستوى يظهر «اللاحسم» undecidability بين كل الافتراضات المتعلقة بالمجاز والمرأة. فمن المستحيل ان تفصل أسئلة الفن والالوب والحقيقة عن سؤال المرأة. وعلى الرغم من ذلك فان السؤال «ماذا تكون المرأة؟» هو نفسه مرجأ بواسطة للصيغة البسيطة لشكاليتهما العامة. مؤكدا ان المرأة ليست موجودة في أية اشكال مألوفا من المفهوم او المعرفة. اضافة الى انه من المستحيل ان تقاوم رغبة البحث عنها» (Spurs ص ٧١) ومن ثم يزعم دريدا – ربما بفكر المراء «على نحو مشاكس»، نتيجة تأويل ضيق – ان نيتشه لم يكن متضاربا فقط في موقفه تجاه المرأة بل يمكن ايضا ان يقرأ بوصفه مقاوما نسويا خفيا لكل تجاوز او اعلاء لسؤال الاختلاف الجنسي. وعندما يصف هيدجر نيتشه – مثلاً – بأنه «آخر الميتافيزيقيين» فإنه لم يكن قادرا على التفكير في «الاختلاف الانطولوجي» وأولية الوجود اللذين يتخصصان، في النهاية، مع هذا التقليد: كما تتجاهل حجج هيدجر، على حد سواء، طاقات اسلوب نيتشه وتلميحاته الفاضحة عن الاختلاف الجنسي اللذين يهربان من هذه المقولات التأويلية. (٣)

ان قراءة هيدجر هي مجرد «تفاهات لا قيمة لها» نظرا لانه يبحث عن حقيقة نص نيتشه بطريقة لا تبالي بقوى النص التي تثير التشويش.

وعلى هذا النحو المشار اليه فان سؤال المرأة «ليس بأية حال

تقييدات على «اللعب الحر» Freeplay للخطاب التفسيري، فمازال ممكناً أن نعي ونفكك الأشكال المتنوعة من إساءة القراءة المغرضة التي تجعل المزايم الأيديولوجية من القوة.

يبين دريدا في مقالة من مقالاته عن هيجل «من الاقتصاد المقيّد إلى الاقتصاد العام»، في كتاب «الكتابة والاختلاف» كيف أن هذه التفسيرات المختلفة يمكن أن تقبض على عناصر معينة في النص وتنميها باتجاه غايات متبادعة جذرياً، ويطال هذا الدرس، في مقال «السير الذاتية»، المفكرين ما بعد الهيغلبيين الذين يرون كلا من القوى والسقطات اللامبينة للعقل الديالكتيكي، ويكتب دريدا أنه ليس بالمصادفة، بل ينوع من «القضاء والقدر البنوي»، أن يحدث هذا الخلاف في القراءات بخصوص اسم هيجل أو نيتشه أو هيدجر، مما يعني أنه ليس ثمة قراءة بريئة أيديولوجيا بل أن كل القراءات تتحمل مسؤولية التأثيرات- الأخلاقية أو السوسيو سياسية- التي تعقبها. أن المخاطرة بوضع اسم المرء على هذه الكتابات ليس نوعاً من المخاطرة التي تعفي الموقع من تقديم تبرير لما قد كتب: بل هي، بالأحرى، مخاطرة من النوع الذي تناوله فرويد، على سبيل المثال، عندما استعمل الخطأ التحليلي نفسي بوصفها مشروعاً وسم منهذ اللذات والخلافات والصراعات من أجل بسط النفوذ على متن النصوص التي حفرت اسمه والتي لم تصل به إلى حالة القانون الأبوي لاصول وحضور مطلقين. ويصف دريدا في مقال «الدخول إلى خاصة المرء» Into One's Own coming النخبة اللافتة للتأثيرات البعيدة، ويؤجل التكرارات التي تشكل حادثة واحدة في هذا التاريخ: (٤) وهي حادثة ذات علاقة بتتمير فرويد في انتظام معين من الفكر التأملّي، وذات علاقة بما يمس حياة عائلته وعلاقاته بأطفاله واحفاده، وذات علاقة بمستقبل الحركة التحليلي نفسي وذات علاقة برغبة فرويد في المناورة بهذا المستقبل عبر ضروب مختلفة من الاستراتيجية الوقائية. ونقطة دريدا، ببساطة، هي أن الربط ممكن بين هذه المظاهر المتنوعة لتاريخ الحالة Case الفرويدية، وما يكون موضع تساؤل هو المفارقة «التأملية» بـكلا مستوييها: المشروع النظري الذي ينطوي على المخاطرة باسم المرء، اسم كل من فرويد رب الأسرة الغيور وفرويد مخترع التحليل النفسي. ويرتبط هذان البعدان المركبان في الطابع السري للنص مثل «ما وراء مبدأ اللذة»: فلا هو «تاريخ» من ناحية ولا هو «سيرة ذاتية» من ناحية أخرى.

إن نصوص دريدا المختلفة عن فرويد تقفني- مثل قراءاته

سواءً خاصاً بمنطقة من مناطق الجسم في نظام أكبر سيخضعه أولاً لحقل الانطولوجيا الشاملة، ثم لميدان الانطولوجيا الجوهرية، وفي النهاية لسؤال حقيقة الوجود نفسه (Spurs ص ١٠٩) ذلك كان مشروع هيدجر من أجل «هرمنيوطيقا وجودية» أصيلة، عندما فكر في الرجوع إلى ما وراء هذا الانحراف الفاجع عن الحقيقة الموثوق بها: ذلك الانحراف الذي يسم تاريخ الفكر «المتنافيزيقي» من افلاطون إلى اليوم الحاضر. وما يجعل هيدجر يبقى على هذه القراءة لنيتشه- حيث يعامله فقط بوصفه مبشراً محدود الأثر في المشروع التأويلي- التعاملي المصمم عن أسئلة الأسلوب والسياسات الجنسية، فكل ما يلصقه نيتشه بالمرأة- «تحفظها المغوي ووعدها الغائب الذي يتعذر تحقيقه والحاجب دوماً لتعاليلها المثير»- يشير إلى اضطراب هيدجر إلى أن يتجاهل كل ذلك من أجل مصلحة موقفه الهرمنيوطيقي المحدد. وفي نهاية تفسيره مجال للتلاعب بأسلوب ويلاغة الاختلاف الجنسي مما يريك تماماً المشروع الهيدجري. وهذا، وطريقة تشبه طريقة الكتابة تظهر المرأة، بثقة وأطمئنان، مواهب قوتها المغوية التي تسيطر على الدوجماتيّة، فتضل وتوجه هؤلاء الرجال السذج- الفلاسفة (Spurs ص ١٧).

وهكذا، فثمة نسخ عديدة من قراءة نيتشه لا تحوز إحداها أي ادعاء مطلق بتوضيح «حقيقة» نصه: بل كلها - وهذه نقطة دريدا- ممكنة عن طريق شيء ما في منطق كتابته أو في سياقها أو في حيلها البنوية، ولم تكن إساءة الاستعمال النازية للتهمة النيتشوية مجرد مصادفة تاريخية وحادثة عرضية مجهزة ومكتوبة سلفاً. ويعتقد دريدا أن هذه «التبسيطات المخلّة المنتشرة» تخضع لقانون محدد يمكن ملاحظة تأثيراته، على أحسن وجه، في البرامج الأيديولوجية المتعددة التي تؤسس نفسها باسم نيتشه. فمن الخطأ أن نفترض أن معنى الكتابات «خالد» (كتابات دائمة BORITA MANNENT)× وإن معناها قابع هناك ينتظر الفحص في حالات الشك وأنها محفوظة من عصر إلى عصر بواسطة جماعة المفسرين المزويدين بسلطة ذاتية، مثلاً الحال مع نيتشه أو مع نص مثل «العقد الاجتماعي» لروسو، أو مع وثيقة ذات مغزى زمني مثل إعلان الاستقلال الأمريكي. فهناك دائماً أماكن لقراءة جذرية جديدة تغير تماماً- إلى الأحسن أو الأسوأ- الطريقة التي تتماس بها هذه الكتابات مع ممارساتنا الاجتماعية والسياسية. وليس ذلك أننا بالمرح النسبي، وليس أننا لكل واحد يعمل مقارنة حرة دون

المتعددة لنيتشه- اثر هذا النموذج من المغامرة الابدالية ومحاولات السيادة التأويلية: قضية دريدا في «فرويد ومشهد الكتابة» هي سلسلة الاشكال الكتابية والمجازات التي يلجأ اليها فرويد في الاقتصاد الشارح للدوافع والرغبات النفسية(٥). ولا يتخلى فرويد كلية عن فكرة ان التحليل النفسي قد يصيب، ذات يوم نوعا من العلم المطبق، وان المظاهر الهرمنوطيقية للتفسير قد تنفص، في النهاية، مجالا للحساب العصائيسولوجي للعقل واشغالاته. وتؤدي مساعي في هذا الاتجاه (من اشهرها «مشروع من اجل سيكولوجيا علمية» الذي لم يكتمل الى تصوير العقل بوصفه مجالا من طاقات وقوى متنافسة تشرحها، على احسن وجه، مصطلحات ميكانيكية، ولكن لان هذا المشروع غير عملي تماما فان فرويد يلجأ الى مخططة البديل، مخطط العقل اللاواعي بوصفه نوعا من نص مكتوب دون الوعي، ويوصفه عملية تؤخذ تأثيراتها بعين الاعتبار فقط عن طريق المجازات المتحققة والمنتشرة للكتابة. تلك كانت فكرة فرويد- وان كانت نزوة عرضية- عندما قارن العقل اللاواعي بـ«كتابة سرية خافتة» Mytic Writing Pad، حيلة بلاغية تنطوي على قلم ولوح شمعي يحفظ النقوش (كما كانت) بشكل مستقر او غير منظور لفترة طويلة بعد ان كانت محوكة ظاهريا من على سطحه، ويمناورة جدلية نموذجية، يزعم دريدا ان استخدام هذه الصورة البلاغية بعيد عن كونه مجرد لعبة مرحة Jou d'Esprit من جانب فرويد حيث تقدم، كما تفعل، تقريره الموحى جدا والمكتوب بخدر عن العقل اللاواعي بوصفه نوعا من «آلة كتابة» Writing Machine. ولن يتنازل فرويد أبدا عما يسميه دريدا «خرافته الاعصابية» Neurological Fable وعن نسخته العلمية المخطوطة للتحليل النفسي التي ستضع نهاية لتلك الانماط والمجازات التأملية الا ان هذه النسخة المخطوطة لن تكتمل ابدا، وستبرز اضعافاتها بالرجوع الى تصور جراماتولوجي مختلف، ويفترض دريدا، في هذه الحالة، ان السؤال الوثيق الصلة بالموضوع ليس ما اذا كانت النفس، بالفعل، «نوعا من نص»، بل الاشد جزرية، «ماذا يكون نص ما، وما يجب ان تكونه النفس لو ان نصا ما يمثلها؟» (الكتابة والاختلاف ص ١٩٩).

بنهاية هذا المقال يبين دريدا كيف ان كليات الوجود هي مجازات كتابة عند فرويد، ويبين كيف ان الدور الحاسم الذي تلعبه تلك المجازات في تقريراته العديدة عن النشاط اللاواعي واضح في اللغة والحلم، وتلك هي الكتابة بوصفها كتابة اصلية

Archilecture كتابة تتجاوز التعارض الكلاسيكي بين الكلام الحاضر بذاته ومجرد العلامات المكتوبة، وما دفع فرويد الى الاعتقاد بذلك- عند المستوى اللاواعي وما شابهه- هو ضرورة اسبقية الكتابة على الكلام، والاقتصاد النفسي الذي يمكن ان يشرح، بواسطة الآثار Traces والاختلافات Differences، والنقوش Inscription، والعلامات اللاواعية Subliminal Marks، وهلم جرا، ان فرويد يشرح، كما يكتب دريدا «بوحداث كتابة لازالت تبدأ، بدلا من لغويات مهيمنة بواسطة نزعة فونولوجية قديمة، تلك التي يراها التحليل النفسي دخيلة بقضاء «قدر» (ص ٢٢٠)، وذلك لان فرويد يفكر آخر الامر في العقل اللاواعي بمصطلحات اختلافية، بوصفه اسما لكل ما يهرب، ويروغ، ويشوش، منطق الفكر اليقظ والحاضر بذاته، وينطوي هذا التفكير على انتقالية «ربما ليست معروفة للفلسفة الكلاسيكية»، ذلك التحدار- من افلاطون الى من بعده- الذي يحافظ على السلطة العليا للعقل المركزيصوتي تماما بالاصرار على السمة الاكاديمية واللغوية لما هو مكتوب. واذا كان الانجاز العظيم لفرويد- ثورته الكوبرنيكية- هو قلب نظام الاسبقية المعترف به بين الوعي واللاوعي فانه يفعل ذلك فقط بالجوء المستمر الى مجازات كتابية معمة، وبدون ذلك لكان غير قادر على الوصول الى أي تقرير عملي عن الرغبة والوعي والادراك وطريقة كل منهم في الاحتفاظ باقتصاد (فرويد) على نحو مميز للنشاطات النفسية.

الاكثر اهمية هنا هو السمة الاختلافية للكتابة، وقوتها في كبح او تأجيل او حفظ (في شكل مستقر) ما يكون مفقودا من نواح أخرى او مستنفدا في لحظة الادراك الفوري. واذا ما كانت هذه اللحظة محتملة فعندئذ ستستطج خارج اية وسائل تفسير ممكنة او اية كتابة او نظرية مهما كانت. لكن، كما يقول دريدا، «الادراك الخالص لا يوجد: نحن مكتوبون فقط بقدر ما نكتب، وبواسطة قوة بداخلنا تبقى حارسا دائما على الادراك...» (الكتابة والاختلاف ص ٢٦٠). وهذه القوة هي قوة الكتب والرقابة المتولدة عن هذين الميكانيزمين اللذين شرهما فرويد في كتاباته عن طوبولوجيا العقل. انها قوة تعمل داخل وخارج النفس المستقرة على حد سواء، بوصفها- أولا- نظاما للمراجعات والتصدقات ذات الصفة الذاتية بواسطة الانا الاعلى، وبوصفها- ثانيا- قفزا للرغبات نفسها غير المتحققة الى الحياة الفنية، هناك دائما هذه الحاجة عند فرويد- في «تفسير الاحلام»، والافكار الكنبية عن الحضارة ومنصاتها-

الى مفهمة العقل اللاواعي عبر المجازات والقياسات التمثيلية المؤسسة على الكتابة: حيث ان «ذات الكتابة» [من الذات التي تكتب] نظام من العلاقات بين طبقات Strata الغفوت السري والنفس والمجتمع والعالم» (ص ٧، ص ٢٦٦)، ومرة أخرى «ليس مصادفة ان مجاز الرقابة Censorship جاء من مجال السياسات المتعلقة بشطبات وفراعات وخداعات الكتابة. وترجع الخارجية الواضحة للرقابة السياسية الى الرقابة الأساسية التي يتعهد بها الكاتب بخصوص كتابته» (ص ٢٢٦)، وبالتالي فان النقطة التي تصل التحليل النفسي بشكل معين من النقد الايديولوجي هي ايضا نقطة تمييزه القصوى في كل مجازات الكتابة والتمثيل، Representation، وهنا اجابة للرد على خصوم التفكير (الماركسيين في المقام الاول) الذين يستفكرون ما يعتبرونه ماحسا، Obsession، «نصيبا» ولا بهالة بالوقائع السياسية. وكما من نيتشه، وكذلك مع فرويد كما يقرأه دريدا: ليس هناك سؤال عن ملكية الثباتية وخادعة تخص نصية «نقية» فيما وراء ادعاءات الحياة السياسية او الاخلاقية ومناقشة ان هذه المسائل - كما يفعل دريدا - تنشأ في، وعبر، اشكاليات الكتابة ليس معناه رفض ان الكتابة تضطلع بالتأثير بعيد المدى في مجالات الحياة العملية.

وتتناول مقالة «الدخول الى خاصة المرء» هذه التأثيرات البعيدة المتعلقة بالحياة والناس في النص الفرويدي، انها تتساءل أولا عما يحقق العلاقة بين تأسيس فرع من فروع العلم (التحليل النفسي) والاحداث المختلفة، بين الشخصي والغيري، مما يشكل تاريخه اللاحق، وربما يكون فرويد قد مضى الى هذه الحدود ليوكد رهانه الشخصي في المشروع - الذي كثيرا ما سعى فرويد الى ان يمسك اسمه ذا السلطة عن مدارس واتجاهات منحرفة فيه - وهو رهان يصبح علامة على ان التحليل النفسي كان ثمرة نزوة استحوائية لرجل واحد؛ نزوة لا تحوز حق المطالبة بمنزلة «علمية» اصيلة. وعلى نحو كلاسيكي، فان «تأسيس علم ما سيكون قادرا على الاستغناء عن اسم فرويد العائلي، او قادرا على الاقل على نسيان اسم الوضع الاجتماعي الضروري، والدليل ان العلم نفسه انحدار وتورث» (الدخول الى خاصة المرء ص ١٤٢)، وعلى العكس فقد كان انحدار وتورث الحكمة الفرويدية عملا محفوظا بمنافسات خاصة وعمامة وسلسلة من محاضراتها هي نفسها غير خاضعة للتحليل بمصطلحات فرويدية. وتسلط قراءة دريدا الضوء على فكرة معروفة جدا من كتاب «ما وراء مبدأ اللذة»، يشرح فيها فرويد

كيف ان حفيده يلهو بقذف بكرة موصولة بخيط حيث يقذفها بعيدا عن سريره ثم يستريحها في لذة وارتياح واضحين (٦). والاصوات التي يتغوه بها اثناء هذه اللعبة يفسرها فرويد على انها (for.... De) «الذاهب. هناك»، ويفترض ان هناك احتياجا لازما الى اعادة تمثيل صدمة غياب الام الدوري لكي يطمئن نفسه ان الام، مثل البكرة، سترجع دائما في النهاية. والان يقدم فرويد هذه الفرضية في سياق تأملاته بعيدة المدى نوعا ما عن توازن دوافع البحث عن اللذة ودوافع نكران الذات في النفس البشرية، وغريزة الموت وميل الحضارة المتزايد الى اشكال قامة من التحكم المؤسسي. ان فرويد، باطلاقه العنان لأفكاره التأملية، يتورط - كما يقرأه دريدا - في النوع نفسه من المغامرة المحسوبة التي يستلها حفيده بلعبة فورت- دا. ويعبارة أخرى، يجعل فرويد بنمو فرضية مفيرة: فرضية تتجاوز اية «وقائع للحالة» ممكنة، لكنها لا تزال تسعى الى التأكيد بايماءة او حركة استعادية مؤكدة. ومثل ارنست الصفير، يريد فرويد ان يغامر على ارضية خطيرة، تجربة الغدق المؤقت للسيطرة، طالما انه يستطيع استخدام نفوذه بطريقة سرية ويستعيد قوى سيرطوه النظرية. هذا النموذج متكرر في تعقد الصلات التي تمتد الى عائلة فرويد وزملائه واتباعه الكثيرون (الأشد او الاقل ارفوذكسية)، فمن ناحية أولى، يريد فرويد ان يمارس قوة ابوية باستخدامه لاسم هو اسمه فقط ليهيئ على التحليل النفسي في حيازة كلمة مزودة بسلطة. ومن ناحية ثانية، يخضع فرويد لمغامرة هذا الاسم في كل انواع المشروع التأملية، وبعضها بتركه رهينة الحظ على يد المفسرين المزدنين بسلطة. ومبدأ اللذة هو نقطة الانطلاق لرحلة فرويد في بحور عجيبة من الفكر الذي يكن وراء أي شيء مرسوم بتفصيل في تقريراته المتعددة عن العقل اللاواعي واقتصاده اللبديدي؛ وهو يحيط بفرويد في لعبة التكرارات غير الحذرة التي تدبو معها الرغبة يوصفها غريزة السعي الى اللذة ويوصفها مطلبا مباشرا للاشباع، ومجلة على نحو غريب بالموت ونكران الذات وكل شيء يعوق هذا المطلب، وحتى هنا تشير قراءة دريدا الى الاعتماد على مصادر «أوتوبيوغرافية»، بخصوص واقعة مرض فرويد الأخيرة التي سبق تخطيط ومراجعة هذا المقال؛ ويخصوص موت ابنته المفضلة سوفييا ام حفيده ارنست؛ وبخصوص مشاعره المتضاربة تجاه والد ارنست، صهر فرويد وزوج ابنته سوفييا؛ الذي دخل معه فرويد في صراع غيور من اجل «امتلاك نعل»

ابنته الميتة. ومرة أخرى هناك كارثة حفيده الآخر هينزل، شقيق ارنست الأصغر، الذي مات بعد عملية جراحية، وفي الوقت نفسه تقريباً عانى فرويد من عملية جراحية بسبب حالته الصحية المتدنية. وبموت هينزل - وهو رسالة دالة إلى حد بعيد - رأى فرويد النهاية التنبؤية لكل ذريته، وإيضاً وصل إلى سبب لا ميلالاته الرواقية - «التي يسميها الناس بسالة» - تجاه حقيقة موته الوشيك. وهذه الآلام المضاعفة في المجال الخاص كانت تسلط الضوء على شك فرويد المتنامي فيما يتعلق بالقوة التي يحوزها للبقاء على التحليل النفسي «في العائلة» مما يحول دون أن يتلاعب به المفسرون المنقون من خارج الدائرة المزودة بسلطة. ومن ثم اتجه فرويد إلى ماري بونايرت، ممثلة «القرابة القديمة» الموثوق بها، وقد صرح فرويد بأخلاصها غير مرة من قبل (٧). وقد كانت الوسائل الوحيدة، لتفادي هذه التهديدات الواقعة على سلطته، تقليده سلطة في مستقبل التحليل النفسي الذي يدخل في اعتباره النفقة الميتة *deceased* *Mortal* *expon* وراء مبدأ اللذة». ويجادل دريدا بأننا لن نستطيع في النهاية رسم حد بين النظريات المقدمة في هذا النص وبين تعقد المونشفات «اللاوتويوجرافية» التي تشترك في كتابته. «ففي كل تفصيلية سئى الوضع الفائق للموصف التالي *for itself* (فيما يخص حفيد أسرة فرويد) مع وصف اللعبة التأملية، الوصف نفسه متكرر كثيراً، للجد في كتابة «ما وراء مبدأ اللذة» (الدخول إلى خاصة المرء ص ١٤٥).

إن هذا المقال لدريدا يسلط الضوء على إسهامتي فهم شائعتين جداً عما يبلغه (التفكير) من قراءة مغلقة للنصوص: فليس التفكير ضرباً من نظرية تحليلية حديدية تختزل، على نحو مطلق، كل الكتابة إلى إعادة لبعض التيمات «المرتكزيعيلية» أو ذاتية الأرياك ثم يسلط التفكير عليها الضوء بنجاحة؛ بل هو على العكس مشروع تأملي، مثل مشروع فرويد، ينطوي على كل المغامرات التي تنتج حتماً عن فرضيات متقدمة وأبعد كثيراً عن حدود التحليل الآمن. ولا *Nor* هي تفكير معارض يعناد لاستخدام دليل *evidence* بيجورافي في تعزيز تاريخ حالة ما، تستلزم قراءتها أداة مصدر «كامالي». وعلى خلاف النقاد الجدد الأمريكيين يرفض دريدا أي تقسيم *parcelling* خارج الحقول اللغوية المنفصلة، وهكذا سيتمتع الشعر (على سبيل المثال) بوضع انطولوجي ذي امتياز معين، لا تشوشه أية أنواع أخرى من الكتابة (التاريخ، والبيوجرافيا... الخ) التي يتبعها، خطأ، المفسرون من أجل «دليل» يدعم هذه القراءة أو تلك. وهذه

التحريمات الارثوذكسية هي نفسها ضرب من التفكير المركزيعقلي، وهو تفكير يسعى إلى إقرار قيمة رفوعة للغة الشعرية من خلال بلاغة الأشكال (الغموض، المفارقة، السخرية... الخ)، وهي أشكال تشير في النهاية إلى حضور مطلق وسلطة منومة بمقل الشعر *topos of poetry* نفسه (٨). إن «الدخول إلى خاصة المرء» قراءة تناسية تماماً؛ قراءة تعتمد على حوادث عرضية كثيرة من «الحياة» كي تفسر أو توضح أو تلقى ضوءاً على «العمل»، إلا أنها تفعل ذلك بواسطة تفكير؛ هذه المقولات، رافضة التسليم بأي تمييز بين «الحياة» و«العمل» من ناحية، ومن ناحية أخرى بين الفعاليات المتعددة للنظرية والتأمل والحدس البيوجرافي الذي يشغل به فرويد ونقاده وشراحه المعاصرون على حد سواء.

إن التحليل النفسي هو كل هذه الأمور معاً، إنه اسم للثراء وللإرشاف النصي، وقراءته - كما كانت بالنسبة إلى فرويد نفسه - عرضة لدعاءات المنهج «العلمي» المتنافسة والمختلفة، وعرضة لطريقة المقاربة الهرمنيوطيقية بتوسع، وكلا المشروعين متضمنان في خطة فرويد الكبيرة ليؤكد نظريته الخاصة بوصفه مؤسساً لحركة أرثوذكسية وسردية بذاتها. «نك ما يسميه الجد «العبة» عندما تكون كل الخيوط الحاضرة معاً ومسوكة في يد واحدة، مع الدين لا يحتاجان إلى كونهما عاملين ولا إلى كونهما لاعبين» (الدخول إلى خاصة المرء ص ١٢٥). لكن هذا يعد تجاهلاً لسمات تأملات فرويد المبدعة بافراط، انشغاله بتاريخ العائلة وعلاقات القرابة الواسعة (الذاسيسية) والمنافسات التي لا تعلن بوضوح عن حاجتها إلى قراءة نصوصه «المزودة بسلطة». ويتساءل دريدا، لمن تكون هذه القوت - ذا المتكثرة لا نهائية، هذه الحركة التأملية التي تسم استهلال التحليل النفسي المحتوم والتي تخاطر بفقد السيطرة على مستقبل المشروع الكامل المحفوظ بالمخاطر؟ هل لارنست؟ أم لأم ارنست المرتبطة بجد في قراءة فورت - داما؟ أم لأبي التحليل النفسي؟ أم لمؤلف «ما وراء مبدأ اللذة»؟ لكن كيف نقاربها دون تحليل شبحي لكل هذه العناصر معاً، (ص ١٣٦).

وعلى هذا النحو الحاسم ترتبط هذه اللعبة ببنية كاملة ومعقدة من جدل فرويد بطريقة يصعب من المستحيل معها تقرير إلى أي مدى ترتبط (هذه البنية - م) بتاريخ حالته «الخاص» وإلى أي مدى ترتبط بتاريخ التحليل النفسي بوصفه علماً وحركة وميراثاً من المفاهيم، ففي كتابته «هناك على الأقل ثلاث قوى

او تشخيصات له الذات نفسها: السارد - المتأمل، والملاحظ، والجد (١٢٦).

وليس هذا معناه ان نتفق مع هؤلاء النقاد العنيدون للتحليل النفسي الذين يرفضون مزاعمه عن الحقيقة على أساس ان كل «دليل» أدلى به فرويد هو نتاج لاي من هواجسه obsession او لاي من هواجسه التي تتمتع باحتياز فيما بين مرضاه وزملائه وضحايا العصر النفسي المراهن عليهم في مجتمع فيينا اواخر القرن، بل هو بالأحرى اتجاه نحو طريق مختلف تماما للعلاقة المتصورة بين المعرفة والخبرة، طريق يسائل هذه المحاولات الفجة لتشويه «مجرد» الاثيوبيوجرافية. والحقيقة ان مؤلفا يكتب تفاصيل معينة عن تاريخ حياته في نص «علمي» معترف به ليس سببا لاستنتاج ان الوثيقة موضع الفحص «بلا قيمة حقيقية، وبلا قيمة بوصفها علما او بوصفها فلسفة، وعلى العكس، ربما تكمن قيمتها على وجه الضبط في قدرتها على ارجاء هذا التعارض الفادح وتدشين قراءة يقطعة لمواضع المبادلة العديدة ولمواضع الشطب والتشويش التناصيين، بين الحياة life والعمل work. «ان هذا النص —سير ذاتي— outo biographical لكن بطريقة مختلفة تماما عما كان سائدا. انه مجال ينكشف، تكون كتابة الذات في نصه شرطا ضروريا لوثاقه الصلة والكفاءة نص ما، وشرطا ضروريا لقيمه فيما وراء ما يسمى بالذاتية الامبريقية... وفكرة قيمة الحقيقة غير مؤهلة، بكل ما في الكلمة من معنى لتعيين هذه الكفاءة» (ص ١٣٥). ان «ما وراء مبدأ اللذة» يحيط defeat هذه القراءات المخترلة لانه يضع مزاعمه عن الحقيقة موضع المخاطرة بلعبة يوفر لها حفيد فرويد نموذجا تأمليا. وتشمل هذه المخاطرة مستقبل التحليل النفسي وهيمنة فرويد بوصفه الاب المؤسس وواضع النظريات التفسيرية بوجه عام. تلك النظريات التي ترحل في بلاغة تأملية وتخلي مكانها— في حالات معينة— لربحيات dividends ضخمة ولا تضمن اية عودة آمنة بخصوص تشهير أصلي. «أين تكون الحقيقة عندما نتحدث عن تعقيد ضرورت— دا ينشأ منها كل شيء حتى مفهوم الحقيقة؟» (ص ١٤١).

فوكو وديكارت وأزمة العقل،

في كتابات دريدا عن فينتشه وفرويد يستطيع المرء ان يقتبع نموذجا مشابها من الاولويات المتغيرة، والنتيجة هي تخفيف، وليس التنازل عن، تأكيد دريدا على لا حسم الكتابة، وحقيقة انه ليس هناك «خارج» للنص، وايضا التأكيد على عدم اللجوء

المطلق الى خبرة «معيشة». وقد قدمت سابقا اسبابا لرفض الاجابة الجدلية المبسطة عن هذا الموقف والتي تعامل (الكتابة—م) بوصفها ضربا من أناتة (Solipsism «نصي» يتبع الموضة فصبه وحتى انه يجب ان نتعامل مع مسائل الحقيقة والمعرفة والتفسير الموروثة عن الفلسفة الحديثة في اعقاب «الثورة الكوبرنيكية» لكانط. لكن هناك سوألا— ربما اشد الحاحا— فيما يتعلق بما تكون التأثيرات الاخلاقية للتفكيك لو ان مزاعمه غزت تفكيرنا عن القانون والمبادئ الاخلاقية والممارسة الاجتماعية. وربما نقارب هذا السؤال على احسن وجه من خلال قراءة مقالة «الجنون والحضارة» (٩) وهدف وهي نقد لكتاب ميشول فوكو «الجنون والحضارة» (٩) وهدف دريدا ان يبرهن على الاستحالة الكاملة، بتعابير نصية او استطرادية منطقية، لما انجزه فوكو فعلا، والذي جعل جدل فوكو يبدو منجزا، وكلمة أخرى، يمثل هذا المقال قراءة مفكدة كلاسيكي، يلتفت النظر الى نقاط العمى (او لحظات البسطة) المنتشرة في ثنايا شرح فوكو؛ لكن هناك رهانا اكثر من الرغبة في التفوق على فوكو: رهان يمكن في الدافع الى توعية المثاليات الموروثة عن المعرفة والحقيقة، ان رأي دريدا ان هذا المشروع— كما يصوره فوكو— ينطوي على تناقضات تساوي، فعليا، شكلا من سوء النية الفكري، وعند هذه النقطة تستشرف مقالاته الكتابات الاخيرة (مثل «مبدأ العقل»): حيث يشدد دريدا على ضرورة الوفاء بالعهد مع التقليد ما بعد الكانطي للنقد «التنويري». ولهذا السبب فانها نص مهم لفهم تسمينات فكر دريدا الاخلاقية.

ما يشغل دريدا، هنا، في المقام الاول، ادعاء فوكو بأنه يكتب، ليس «تاريخ الطب العقلي» (وصف من داخل انتظام الفكر الطبيعالي المنسوب الى العقل)؛ وانما يكتب «تاريخ الجنون نفسه، في حالته الاشد دوياء، قبل ان تستولي عليه المعرفة» (الكتابة والاختلاف ص ٣٤)، ونقطة دريدا؛ توضيح (من خلال قراءة فوكو لديكارت) ان الفكر يخادع ذاته اذا حاول ان يبلغ نقطة الاستشراف «خارج» او «فوق» للطباق العقلي للعقل الفلسفي. يقبض فوكو على هذه اللحظة عندما يضمير ديكارت، في تأمله الاول، «فرضية الجنون» بوصفها وسيلة كاشفة، استراتيجيا، عن الشك في يقينياتنا المألوفة فيما يتعلق بالمعرفة والخبرة والواقع البقظ وبالعقل، فقد كان الغرض الكامل من هذه المغامرة المحسوبة وهذا التجريب بشكل مفرق تعزيز السلطة العليا للعقل بتأسيسها على واقعة فريدة ولا سبيل

في الكلمة من معنى، من أجل رفض (على عكس ديكرات) واقعة تتميرها في خطاب العقل، بما أن فوكوه ينجز معنى بشكل لا ينكر لهذا التاريخ، ويسبكه في شكل سردي واضح تماما ويرسم استنتاجاته المبرهن عليها على اساس دليل موثق جيدا. وعندئذ، يكشف فوكوه- وفقا لكل ايماءاته عن القصد المضاد- عن متسع للخطاب الديكراتي المتعلق بالجنون من داخل الاطار العقلي للاجراءات المنطقية، فقط، بتمييز الحوادث المعزولة، مثل لحظة الشك المتسمة بالغلو عند ديكرات، ويتجاهل موضوعها في استراتيجية مناقشته، يزعم فوكوه الحديث باسم

الجنون Madness او اللاعقل Unreason

ويتبنى فوكوه هذا النقد بوصفه فرصة ملائمة لرفض مشروع دريدا الكلي(١٠) حيث يشن هجوما على التفكير باعتباره مجرد حقبة خدع بلاغية «بيداوجوية» صرفة، تافهة، وثيقة من معرفتها بأن لا شيء يوجد خارج النص. وجدله بأن هناك، في النهاية، خيارا معتبرا بين هذين السبيلين المختلفين للفكر ما بعد النبوي (١١) يبدو مقنعا لأخرين ويصفه بصفة خاصة ادوار سعيد: فمن ناحية اولى هناك استراتيجية (استراتيجية فوكوه) تستلزم ارتباطا نشطا بسياسات المعرفة وترفض رسم أي حد فاصل بين النصوص وخطابات القوة المتعددة ذات الشرعية والحقيقة والتعميل، Representation. ومن ناحية اخرى هناك نمط من القراءة البلاغية المغلفة (قراءة دريدا) يعلن أن هذه الاهتمامات لا مجال للبحث فيها بداية باعتبارها نوعا من الغداع المرجعي الساخن؛ لكن ذلك يمثل تجاهلا لمطالب دريدا المتكررة والملحة بأننا نحاول أن نفكر ابعد من هذه الفرضيات فاقدة الاهلية التي تعامل «العالم» World و«النص» Text بثنائية ويمصطلحات فارقة. وليس انسحاب التفكير الى عالم من اللعب النصي الحر والمرح، حيث الوقائع السياسية غير مقحمة، هو محل الخلاف في نزاع دريدا مع فوكوه؛ ذلك اننا نرى كيف أن قراءات دريدا لنيثشة وفرويد ترد بفعالية هذه التهمة بالاصرار على النتائج والتأثيرات «الخبيثة» بالحياة «الناس» التي تنتج عن فعل الكتابة، وهذا واضح من غير ريب في سياق مناقشته مع فوكوه: حيث يكون الزمان عند كلا الجانبين هو موقع العلاقات المؤسسية بين القوة والمعرفة وخطاب العقل. إن نزعة الشك المعرفية المتطرفة عند فوكوه تقوده الى ان يساوي المعرفة بالقوة، ومن ثم اعتبار كل اشكال التقدم «التنويري» (في الطب العقلي او المواقف الجنسية او اعادة التشكيل الجزائي) علامات على تعقد متزايد في التكنولوجيا المطبقة في

الى الشك فيها: «أنا أفكر، إذن أنا موجود» (Cogito, Ergo Sum) وقرأ فوكوه هذه الحادثة بوصفها قصة رمزية (أمثلة-م) للفكر الحديث (ما بعد الديكراتي) في علاقته بالجنون بوصفه «آخر» الخطاب العقلي، «آخر» مخيف ومستبعد. إن ما يتصل بكلانا هنا، بتعبيرات اجتماعية عملية Socio-practical هو العزل (او الاعتقال) المتعاظم للجنون الذي يقرأ فوكوه تاريخه في مؤسسات متنوعة- السجون والمستشفيات والعيادات الطبيعية- وهي مؤسسات تدعي كبح او دراسة مظاهره. ويهم تعريف الجنون، على وجه الضبط، بمصطلحات يضعها عقل جازم ووالق من نفسه تماما، الجنون هو الجانب المظلم والمكبوت من التحدار التنويري؛ ذلك التحدار الذي يحتاج الى تعزيز جانبه السوي بواسطة طقوس الابهاد المتكررة دوما. وعلى هذا النحو يقرأ فوكوه التأمل الاول بوصفه قصة رمزية (أمثلة-م) للعقل في لحظة تأسيس ارادة قوته فوق الحقيقة. ومنذ هذه اللحظة سيكون هناك دائما خطاب عن الجنون؛ لكنه خطاب يدعم ويعزز دوما قوانين الفكر العقلي. والكلام او الكتابة عن جانب الجنون يعد ايماءة غير قابلة للتحقيق، من الآن فصاعدا، داخل حدود النظام المنطقي شرعي discursive - الدردعي الا اذا أقر المرء موقف فوكوه التناقضي، ذلك الموقف الذي ينكر سلطة المعرفة والحقيقة لكي يكتب «تاريخ الجنون» الحقيقي؛ ذلك التاريخ الذي يتخاضم تماما مع النموذج paradigm التنويري.

تصل حجة دريدا المضادة الى شكل من الاعتراض Tu quoque المتعالي، حيث ينكر دريدا انه من الممكن لفوكوه ان يقدم افتراضا واحدا في تأييد حالته دون العودة ثانية الى خطاب العقل بتهني لغته واستراتيجياته المنطقية، وليس ذلك مجرد تشويش موضعي او ضعف قابل للاصلاح في حجة فوكوه، بل هو بوضوح تام شرط «متاصل في جوهر المشروع الفعلي لكل لغة بوجه عام؛ وايضا في لغة هؤلاء الذين يكونون أشد جنونا؛ وايضا وقبل كل شيء في لغة هؤلاء الذين، بتمجيدهم للجنون وبترطهم فيه، يضبطون مقدرتهم ضد الاقتراب الاعظم امكانا من الجنون» (الكتابة والاختلاف ص ٥، ص ٥٤)، يدعي فوكوه انه يتخذ موقفا ضد العقل بمظهره التشريعي، موحيا بلحظة «جنون» ديكراتية بوصفها عملية سرية ضابطة تمهيدا للاعتقال لحظة تخضع دائما للسيطرة، على نحو آمن، بواسطة قوى التفكير العقلي. وعلى العكس، يقول دريدا: يقوم فوكوه ب«ايماءة القرن العشرين الديكراتية»؛ ايماءة أشد خداعا بكل ما

الضبط الاجتماعي. ويصير دريدا، بالمقابل، على أنه ليس هناك خيار بعيدا عن التقليد التثويري ما بعد الكانطي، ولا ريب فلا مجال لدخولنا الآن في عصر ما بعد الحديث Modern-Post، حيث نفتقر مفاهيمه ومقولاته إلى أية قوة نقدية. فقط، عن طريق العمل بمشاهدة داخل هذا التقليد، لكن ضد مثالياته السائدة، فإن الفكر يستطيع أن يحشد المقاومة اللازمة من أجل نقد فعال للرموز القائمة.

وعلى هذا النحو يتناول دريدا نقطة خلافه مع فوكو وفقا لاعتراضين أساسيين: الأول، ليس هناك هذا التخم الواضح في نص ديكرت بين خطاب العقل والشك البالغ الذي يهدد - يهدد بالفعل - المشروع الفلسفي. وإذا كان فوكو قد أخفق في التعبير عن القوة المحضة المشوشة، أي «التهور المجنون» *mod audacity* الذي يمارسه ديكرت مع شيطانه، فربما لأننا هذه الأيام «متأكدون من انفسنا تماما ومعتادون بلفة على بنية الكوجيتو، بدلا من الخبرة النقدية به» (الكتابة والاختلاف ص ٥٦). وهذه الخبرة تمضي أبعد إلى ما وراء الحدود الآمنة والممارسة الواقية بذاتها للعقل الذي يقرؤه فوكو في التآمل الأول. وقد تم التقليل من شأن مغامرة ديكرت من خلال رغبة فوكو في وضعه داخل تاريخ سردي تهيمنه كبت الجنون واللاعقل على أيدي التثوير والتقدم. وقد اضطّر فوكو، بذلك، إلى تجاهل هذه اللحظات «النقدية» للشك الديكرتاري التي يصبح فيها سند اليقين العقلي محل تساؤل بشكل حقيقي. وعلى هذا النحو يتفادى فوكو تهديد اللاعقل بواسطة هذا النوع من الإهماء المجاملة تماما التي اعتقد أنه كشف عنها عند ديكرت. اضطراب غريب يمارس تأثيره هنا، ويكون للعقل بواسطته ملزما دوما بمجاهدة إمكان الجنون؛ لكن فقط عن طريق إعادة تعزيز قوته التفسيرية. وبالتالي، يكون الاعتراض الثاني على تقرير فوكو أنه أخفق في إدراك التكرار المتذبذب «والحوار» اللانهائي، كما يصفه دريدا، بين «اللغو والبنية المتنامية». وبين هذا الذي يجاوز الكلية *Totally* والكلية المغلقة (ص ٦٠). إن قراءة واقية لنص ديكرت تستلج عنف شكه الفائق الذي يعلق (لحظيا على الأقل) للتعارض المحسوس بين العقل واللاعقل، وإن تعلن تلك القراءة، مثلما فعل فوكو، هذا التعارض المسهب من الآن فصاعدا، أو تزعم أنه يتبدى على الجانب البعيد للخطاب العقلي التثويري. «إنه العقل الذي يعتقله (فوكو) في كل التبدلات، لكنه مثل ديكرت، يختار عقل الامس بوصفه هدفا للسخرية وليس بوصفه امكانا للمعنى بوجه عام» (ص ٥٥).

وليس كثيرا جدا إن «يسمى فوكو تفسير» ديكرت بما أنه أخفق في أن يعي كيف أن استراتيجية قراءته تكرر النموذج نفسه من البصيرة والعنى المتلاحمين.

ثمة بعد أخلاقي وأيضا سياسي في خلاف دريدا مع فوكو، وهو خلاف له علاقة بالثوثر المضاد للترجمة الانسانية النظرية التي وسعت نشوء الفكر ما بعد البنوي في أواخر عام ١٩٦٠م، فمثلا نجد عند فوكو شاهدا مقبوسا يتكرر كثيرا في كتاب «نظام الأشياء» يصف «الإنسان» - أو الذات الخيالية الهادئة للخطاب الانساني - بأنه شكل مرسوم على شاطئ رملي عند حافة بحر، يحويه فوراء المد الأثني (١٧). وتفهم هذه التصفية النهائية على أنها ثمرة تحول ثقافي واسع المدى، انتجت العلوم الانسانية من خلاله إلى التسليم بأن «الإنسان» لا شيء سوى شكل مركب من خطابات معرفة معينة (وخاصة خطابات القرن ١٩). وهذه الاوهام ليس من الممكن الدفاع عنها من أجل عصر شهد - فيما بين أشياء أخرى - صعود الانثروبولوجيا البنوية والانعطاف اللغوي» نحو مدى واسع من فروع المعرفة. كما شهد فقد أي إيمان عزائي بالتاريخ بوصفه أساسا شاملا وغاية للفهم الانساني. لقد كان نيتشه وسوسير محرضين أساسيين على هذا الان بالمرور إلى «ما وراء» اليقينيات الميتافيزيقية الساذجة للفكر الأسبق؛ حيث يوجه سوسير الطريق نحو نظرية شاملة عن اللغة والتشكيلات المنطقية التي لا تترك متسعا للذات الشخصية بوصفها أصلا أو محلا للمعنى، ويضع نيتشه مصطلحات من أجل نقد شك في هؤلاء الفلاسفة، من أفلاطون إلى هيجل، الذين يعينون هوية الحقيقة بالحضور إلى اشراق المعرفة الذاتية الانسانية على نحو مميز.

إن هذه النغمة المضد انسانية تأخذ اشكالا مختلفة في تشعبات وفروع الفكر ما بعد البنوي المتعددة. وحسب التوسيع، فإنها تسم نشوء الماركسية «الطمية» بأصالة. وقد كُفرت عن هذه الفضلات الانسانية (أو الأيديولوجية) التي تبدو بوضوح في نصوص مفكرين أقل دقة (١٣) وقد ظهرت عند فوكو وبارت بوصفها «موت المؤلف» اللوشك ونهاية للعصور الماضية وللطريقة القمعية التي تعين هوية المعنى الحقيقي لنص ما بالحضور الحي لقصد المؤلف؛ فمثلا يتصور فوكو «جينايولوجية» نيتشوية للخطابات تدرس الارضاع المتغيرة للمعرفة والقوة دون الرجوع إلى مؤلفين شخصيين، ويكشف بارت في (١٩٧٠ ص ٥٢)، وفي نصوص تالية، حدود هذه الحريات المتاحة بواسطة عزل المؤلف عن الموقع السابق لسلطته وقوته

المطلقين (١٤) وغالبا ما يفهم التفكير حتى الآن بوصفه نتاجا آخر لهذه الروح الضد انسانية، برغبتها في تقويض كل أصول المعرفة والمعنى «المتعاليين»، الراسخة في لغة الميتافيزيقا الغريبة. ومن بين هذه الاصول، دون ريب، صورة المؤلف بما لها من حضور مستمر في النص، صورة تستحضر مثلما يستحضر سيورل اوستن) لكي تعلن ان القرارات «الخاطئة» او غير المقبولة ليست واردة.

من المؤكد ان دريدا فعل الكثير ليستحث هذه الرؤية للتفكيك التي تراه مشاركا على نحو مرح في تدمير «الانسان» وكل أعماله. الا ان دريدا يرى مشكلات- مشكلات حقيقية جدا ويعيدها المدي- في أي ادعاء بأن الفكر يتبدى للعنان، في النهاية، على الجانب الاقصى للايديولوجية الانسانية (او المركزية عرقية)، ففي مقال «نهايات الانسان» Ende of Man (من كتاب «هوامش الفلسفة») ينحصر دريدا سلسلة من المنطوقات، من نيتشه وهيجل وسارتر وآخرين، تفترض على الاقل ان السؤال المثال- المثار بوضوح- يتعلق بما اذا كانت هذه «النهاية» قريبة من الانتظار. وعلى العكس تماما، يجادل دريدا. هذه المنطوقات موسومة بإفلاس فيما يتعلق باست نطاق ادعاءات جذورها، كما انها متورطة في لغة ملونة في كل ثنائياتها بتميمات وموتيمات انسانية. ولا يستطيع المرء ببساطة «ان يقرر تغيير الحقل المعرفي بطريقة منقطعة ومتمييزة بازدياد مفاجئ، بوضع النفس على نحو قاس خارجا، وباتبات انقطاع واختلاف مطلقين» (هوامش الفلسفة ص ١٣٥). وهذه التأكيدات المبشرة عن «نهاية الانسان» متأثرة دائما بالنوع نفسه من المفارقة اللامفهومة او السقطه Aporia، على الرغم من انها تتجاوز خطاب فوكو عن الجنون والعقل. وبعبارة اخرى، انها تتجاهل واقعة بسيطة وهي أن لا مسألة يمكن مناقشتها ولا افتراض يصاغ- مهما كان قصده الراديكالي- دون اللجوء الى الحيل المفاهيمية الراسخة في اللغة المألوفة. وان اللغة متخللة على التعاقب، ومن البداية الى النهاية، بكل المعاني المركزية عرقية و«الميتافيزيقية» التي تحدد منطقها ووضوحها الفعليين، واي ادعاء بالتخاصم، مرة والى الابد، مع «العلوم الانسانية» ذات النزعة الانسانية هو ادعاء خادع بذاته في نهاية الامر وبلا قوة نقدية. «ان الممارسة البسيطة للغة تعيد الحقل المعرفي الجديد، على نحو دائم، الى الاساس الاقدم الذي يسكن، بشكل سانج ومحدد أكثر من أي وقت مضى، الداخل الذي يعلن المرء انه قد هجره» (ص ١٣٥).

ان بلاغة فوكو لل ضد - انسانية تتوافق مع موضوعه المعلن عن اكتشاف «حقل معرفي» منطقي جديد؛ وهو حقل يجعله قادرا على اتخاذ وقفة خارج، وضد، مزاعم الحقيقة المسيطرة على العقل. وهذا يعني التخلي عن التقليد الحديث للفكر الاخلاقي «التنويري»؛ ذلك التقليد الذي يحاول- على الاقل منذ كانط- ان يبرر المبادئ الاخلاقية في ممارسة الفكر التنويري. لقد كان هم كانط الطاعني عليه ان يؤسس مجالاً عاماً لقوانين وتقييدات مقبولة (عقلية)، طالما ان الذات الشخصية تلتجج بقواعد موضوعية من أجل النفع العام. وقد قصد كانط بهذه الوسائل ان يتجاوز الطبيعة الاساسية للتناقض الهوبسي Hobbesian المتطرف الذي يعامل الممارسة الاجتماعية بوصفها مجرد مجموع ارادات معزولة تسعى الى مصالحها الشخصية على حساب الآخرين وخاضعة للمراجعة فقط بواسطة سلطة راسخة في قوة استبدادية مهيمنة. ومن هنا، كان اصرار كانط على ان الحكم الاخلاقي يتم ممارسته بتأثير الوجود العقلي الا ان خياراته تمليها القوانين الطبيعية الواضحة للعقل وليس مصدر اضطراب خارجي («تابع»)، كما يكتب جيل ديولوز ملخصا كانط: «عندما يشرع العقل في منفعة عملية، فانه يشرع بواسطة الموجودات الحرة والعاقلة، وبواسطة وجودها الواضح... وعندئذ فان الموجود العاقل هو الذي يمنح نفسه قانونا بواسطة عقله» (١٥). ومقلوب ذلك هو الجدل الكانطي بان التصرف ضد اوامر العقل الاخلاقي هو بمثابة عزل نفسه عن المشترك العقلي او ملكة الغايات المكيفة اجتماعيا، التي تعطي، دون غيرها، معنى للافعال والبواعث الانسانية. ويوضح ديولوز أننا عندما نخاف ضد القانون «فاننا نكف عن ان يكون لنا وجود واضح، ونفقد فحسب الشرط الذي به يشكل هذا الوجود جزءا من طبيعة وصور، مع اشياء اخرى، كلا نظاميا، اننا نكف عن أن نكون ذواتا؛ لأننا في المقام الاول كففتا عن ان نكون مشرعين...» (١٦). وهذا لان الفرد، بهذا الاختيار، يتنازل عن استقلاله الاخلاقي ويقبل ان يتبنى قانونا من الشروط المعددة للمصلحة الذاتية المادية او الضيقة.

ان ما بعد البنوية تتخلى عن الموقف الكانطي باشكالياته وتعتقيداته الكثيرة التي يثيرها: فمن ناحية تنطوي ما بعد البنوية على «لا مركزية الذات» فيما يتعلق باللغة وهو ما ينادي به فوكو ولاكان وبارت، كما تنطوي على معرفة يستحدثها الدراك جديد (ما بعد نيتشوي وما بعد سوسيري) بان الذاتية متشككة في، وعبر، اللغة، بدلا من النهوض بمصدرها

وأساسها المطلقين، ومن ناحية أخرى توهم ما بعد البنويوية بالتخاصم الحاسم مع الطبيعة الأساسية للمشكلات التي ينتجها على نحو نموذجي خطاب العقل الكانطي «التنويري» الليبرالي، وتؤخذ هذه المشكلات بجديّة من الآن فصاعداً ليس بوصفها قضايا حاسمة في العمل بعيداً عن أخلاق مترابطة أو عقيدة سياسية، ولكن بوصفها أعراضاً لمرحلة موضوعية وموقنة فحسب من الانتاج المنطقي. انها مشكلات تتصل بتلك الحادثة العرضية episode لفكر انتاج «الإنسان»- الذات المتعالية- بوصفه شيئاً ملفقاً من اختراعه اللغوي اللاواعي، وعلى هذا النحو فان التناقضات الكانطية لا تساوي شيئاً أكثر من طية خاطفة (بجواز فوكوه) في بناء المعرفة، وحادثة عرضية أحدثها التنوير تحتاج إلى فكر الإنسان بوصفه وعاء عقلاً، ومستقلاً بذاته، لقوانينه الأخلاقية.

لقد جادلت بأن دريدا لا يمكن أن يفهم بوصفه مجرد منحاى الى النزعة ضد- التنويرية في خطاب ما بعد البنويوية، ومقارنته بـ «نجات ديلوز» منذ كتابه المبكر عن كانط (المطبوع في ١٩٦٣م) دليل على ذلك. لقد كان موضوع ديلوز الرئيسي أن يوضح بعض المشكلات التي تنشأ بسبب أن كانط يجهد نفسه ليحكم الدعاوى المتنافسة للملكات عقلية تمثل مشهوداً متخيلاً لقاعة محكمة: قاعة محكمة تعمل- وفقاً لـ «ديلوز»- على طريقة منصب رئيس جلسة «دائري» معين لكي يمنع أي صوت سلطة مفرد (تابع) من ممارسة قوة مطلقة، وبالتالي يمنع من تقويض تشاركية الخطاب الحر والعاقل «قبل القانون». وهكذا يفهم الصرح المفاهيمي الكامل للنقد الكانطي- استيمولوجياً وإخلاقياً على السواء- بوصفه نسخة باطنية أو عاكسة لـ «برلمان» ديمقراطي ليبرالي للملكات العقلية. يهدف لضمان سيادة العقل. ويطور دريدا هذه الفكرة، على نحو واضح تماماً، في نصوصه الحديثة عن سياسات المعرفة ومكان الفلسفة في ترسيخ خلافات- التخم المشاكسة والمتعددة (١٧) والمهم في هذه النصوص هو إصراره على أن هذه الأسئلة لا تزال موضع تفكير فيما يتعلق بتأثيراتها الاجتماعية والايديولوجية في اليوم الحاضر. مثلما الحال مع ديلوز عندما ألف كتابه عن كانط. وحتى يكون ديلوز ملتزماً فقد عرض تعليقاً كانطياً- بأمانه- بخصوص المشكلات والتناقضات الموجودة في عملية تأسيس برلمان المعرفة: إلا أنه في كتاباته الأخيرة (وعلى الأخص «ضد أوديب»- المؤلف بالتعاون مع فيليكس جوتاري) يتخاصم تماماً مع نماذج paradigms العقل التنويري،

ويقتبى الأسلوب ما بعد البنويوي العنيف للخطاب الرؤيوي (١٨). انه يتخلل، باختصار، عن النقد الباطني للمفاهيم والمقولات الكانطية من أجل لغة تحققي بانها قاننا في عصر يفهم فيه العقل نفسه بوصفه قوة كبت اجتماعي. ومثل فوكوه يساوي ديلوز المعرفة بالقوة، ويرفض أي نوع من النقد الفلسفي الذي يستقي أنسابه من وجهة نظر العقل التنويري.

وبالطبع فإن وضعه على هذا النحو يعد تجاهلاً لاختلافات الرؤية الدالة: فلم يكن ديلوز «ما بعد بنويوي» نموذجياً أكثر منه كانطياً جديداً أرثوذكسياً في كتابه المبكر، لقد تبنى «ضد أوديب» موقفاً عقلياً محصناً ضد كل تنوع ممكن للفكر النقدي «المقدم» هذه الأيام، الذي يتضمن- على نحو أشد إلحاحاً- التحليل النفسي اللاكاني: وهو موقف يعامل (هذا النوع-م) بوصفه مجرد تعزيزات لنظام اجتماعي سيء، حيث تقضي هذه التعزيزات إلى تخليد مطرد للنظام بواسطة المفاهيم والمقولات الكاملة supplying التي تفهم بواسطته. وهكذا يدعم التحليل النفسي مؤسسات الدولة والقوة العائلية تماماً بما أنه يضيء دوراً تفسيرياً إذا امتياز على أفكار من مثل عقدة أوديب. وهذه النظريات مجردة من القوة الراديكالية لأن تحليلاتها (كما يجادل ديلوز وجوتاري) تتواطأ على نحو مقدر ولا يقاوم مع أشكال الكبت الاجتماعي الذي تدعى اشتغالها أنها تفضحه. ولكي يتم تفادي هذه التأثيرات غير المتوقعة فإن كتابها «ضد أوديب» يتبنى أسلوباً من اللغة اللانظرية بشكل جذري، كما يتبنى بلاغة رغبة «فصامية» (متعددة الأشكال) ليست في متناول المفاهيم التفسيرية افتراضاً. وعلى هذا النحو، يتخذ الكتاب موقفاً معارضاً، على نحو قاطع، لإصرار لا كان على القوة الاجتماعية للغة، وعلى تخليق الذات في نظام من القوة والسلطة المؤسسين بغية المرور «بـنجاح» عبر الطور الأوديب.

وعلى الرغم من ذلك، فمن الواضح أن ديلوز وجوتاري يمثلان كسراً مشاكساً داخل المشروع ما بعد البنويوي، بدلاً من الانشغال كلية بحقل معرفي مستقل. وبلاعتقماً عن «الرغبة الفصامية» متعددة الانحراف polyversus تتصور لنهايات في نظام الذاتية «العقلي» الهادئ: مما يعد تالياً بنهاية نظام الاكراهات الاجتماعية القائمة. ولا يزال ديلوز، في دراسته لكانط، يقدم تناقضات العقل المحض والعملية بطريقة تدرك المراد (الكانطي) المنطقي منها: حتى أثناء الكشف عن سقطاتها المتعلقة بالبنوية. وبكلمة أخرى، فإن حجته ناشئة عن

افتراض ثنائي: ١- أن العقليين (المحض والعلمي) اتاحا كائنات متباينة هذه السلسلة من الاستخبار، ٢- أن الذات المستقلة بنفسها والذاتية الفعل في الخطاب الكانطي كانت على الأقل فكرة عامة مدركة بالعقل فقط وبالتالي يوضح ديلوز بتعابير لا لبس فيها الوصية ذات الطبيعة المفارقة: «هذا هو ما تعنيه «الذات» في حالة العقل العلمي.. الموجودات نفسها هي ذوات ومشروعون، وهكذا فإن المشروع هو، هذا، جزء من الطبيعة التي يشرع لها كائن» (١٩). لكن عندما يصل ديلوز إلى «ضد أوديب» فإنه يصل إلى موقف تبدو معه هذه الأفكار ضرباً من الخدمة الجائز في خدمة العقلانية القائمة، ليست هناك أية ميزة في التورط مع التحدار التثويري عن الأساس الذي دائماً ما دعم سلفاً بواسطة فكر بوليسي لنظام فلسفي وسوسيو- سياسي محصنين.

المعرفة والاختلاق، هوسرل وليفياناس

هذا هو ما يميز التفكير من المشروع ما بعد البنوي الأوسع: فتبعاً لديريدا يكون عالم الخطاب الأخلاقي هو ذلك العالم الذي يتخطى كل البنيات المفاهيمية المعطاة، لكنه يتخطاهما من خلال استنطاق متأن لحدودهما، وليس بوثبة ما إلى «الوراء» المجهول الذي لا يمنع أية فعالية للفكر النقدي. تلك هي الموضوعية التي تدور حولها، من زوايا مختلفة، المقالات المتنوعة التي يضمها كتاب «الكتابة والاختلاف». اثنتان منها («القوة والدلالة» و«التكون والبنية») على علاقة بتأثيرات التفكير البنوي في النقد والفلسفة والعلوم الإنسانية. ويكتب ديديا أنه ثمة معنى ما «تمتلك به دائماً بنوية ما إيماءة فلسفية لتلقائية جداً» (ص ١٥٩). وبكلمة أخرى، يسعى الفلاسفة إلى مفهمة المعرفة والخبرة بتشديد أطر نظامية متعددة تتضمن وتقيم مزاعمها المتنافسة. وبهذا المعنى تكون البنوية وريثة كل المشاريع الاستيمولوجية من افلاطون إلى كانط وهوسرل، وهي مشاريع تحاول أن ترسخ حدوداً للخطاب المعرفة ومزاعم الحقيقة لدى العقل اللكي ويضطلع النقد الأدبي تماماً، على الأقل منذ أرسطو، بهذه المطامح: بما أنه يعمل وفق مجموعة من المفاهيم (المحاكاة والشكل والمعنى «المجازي» مقابل «الحرفي») بما لها من خط نسب فلسفي بكل ما في الكلمة من معنى: ومن ثم فإن المقاربة البنوية للنصوص الأدبية تمثل نقطة- تخم للنقد التقليدي، وهي مقاربة تكشف بوضوح استثنائنا عن توتراتها وسقطاتها المتعلقة بالبنية.

ويتشبه لافت، يقارن ديديا ثمرة القراءات البنوية بعمارة

مدينة غير مأهولة أو مهجورة، حولتها كارثة طبيعية أو فنية إلى مجرد هيكل» (الكتابة والاختلاف ص ٥)، أن رؤية هذه القراءات أنها تلقي ضوءاً قوياً، بشكل أساسي، على السمة التجريدية أو «غير الحية» لصورة المنظر الطبيعي، وبالتالي المستلهم، ويظهر ارتياحاً ومقصد البنيات، على نحو أشد وضوحاً، عندما يكون المحتوى، الذي هو الطاقة الحية للمعنى، محجداً (ص ٥). وما يسقط البنوية من الاعتبار هو اسراف المعنى على حساب الشكل، وحقيقة أن عناصر معينة (غفصر «القوة» أو «الدلالة») تقلت من مراقبتها المتسمة بسلامة العقل. ومن ثم، تخطط البنوية بالفعل مشروعها- ومشروع الفلسفة بصورة عامة- إلا أنها تخفق في تسجيل هذه الحقيقة. «واستناداً إلى قصدها الأعظم، ومثل كل الأسئلة عن اللغة، تهرب البنوية من التاريخ الكلاسيكي للأفكار، ذلك التاريخ الذي يفترض بالفعل إمكان البنوية: بما أن إمكان البنوية يرجع، على نحو ساذج، إلى دائرة اختصاص اللغة وتقتصر نفسها داخل هذه الدائرة» (ص ٦). وهذا ما يجعل ديديا يواصل الحوار بين البنوية والظاهراتية: وهو حوار يستعير ديديا مصطلحاته من هوسرل ويستنطقها على نحو أشد إحكاماً في مقال «التكون والبنية»: بما أن هوسرل يمثل النقطة الأبعد الممتدة في تضارب التفسيرات بين البنوية (بهذا الاستخدام الموسع) وأي شيء يكمن وراء ادراك الشروحات البنوية. ومعنى هذا أن «الوراء» مختلف جداً عن أي شيء يقرحه فوكوه أو ديلوز أو خيراء الخطاب ما بعد البنوي الرؤيوي. إنه ينطوي على معرفة ما يسميه ديديا- بعبارة من عباراته المعبلة الأشد افراطاً- «الاستحالة المبدئية والجوهرية والبنوية لظاهراتية بنوية غائقة» (١٦٢). وإذا كان هناك طريق بعيداً عن هذا الوضع المسدود قلن يكون الاتجاه إلى استيمولوجيا جديدة أو إلى نظرية للمعرفة تسوي أو توفق بين جهازين من المزامع. ولم يفشل هوسرل تماماً، عبر سهو ما أو خطأ مقصود، في أخذ مثل هذه الخطوة: بل وضح، بالأحرى، وبصرامة نموذجية، أن الخطوة لا يمكن أن تتخذ، وأن الظاهراتية والبنوية مقاطعتان بعملية لا نهاية لهما من التساؤلات المتبادلة التي لا تسمح بتكريب نهائي منهما. ويمكن للفلسفة أن تبدأ في ملاحظة ما يكمن في الوراء، فقط، بدفع هذه السقطة Aporia إلى حدود الشرح المفاهيمي. وسيقودنا ذلك، كما يجادل ديديا، إلى حقل الأخلاق بدلاً من الاستيمولوجيا.

يصف ديديا مشروع هوسرل بأنه مشروع يدفعه إلى اجتياز

طريق بين «بديلين كلامهما خطر للبنوية المتمنطقة والتاريخية النفسية» (ص ١٥٨). ومن وجهة النظر هذه يريد هوسرل ترسيخ ان حقائق علم ما، مثل الهندسة، هي حقائق قبلية *A priori*، وثابتة على نحو غير قابل للتفسير في طبيعة العقل الانساني. ولذلك فانه يشرع في اعادة التفكير في افتراضاتها المؤسسة على اعتبار ان تاريخها وتكوينها- مدونة «الاكتشاف» الهندسي من اوكليد Euclid حتى الآن- يمكن التفكير فيها بوصفها ممثلين قبلا في اصولها بطريقة ما، وينتظران مجرد دورتها التاريخية. ومن الضروري بالنسبة الى هوسرل ان نحفظ هذه البديهيات الاساسية بتوضيح ١- كيف ينشط منطقها في كل انعكاس لاحق على هذه اللحظة المؤسسة- ٢- كيف يكون للهندسة في النهاية «تاريخ» بما انها تخطوي على فكرة العودة الى نقطة اصل نقية: و٣- كيف تكون السمة القبلية *A priori* للحقيقة الهندسية غير متأثرة مثاليا بأخطاء وتحريفات ملازمة لعملية الانتقال التاريخي. وباختصار، يفكر هوسرل في الهندسة بوصفها نموذجا ارشاديا او حالة معيارية لمنهج- منهج الظاهرانية المتعالية- يصون العلم (وكل أشكال المعرفة) ضد تهديد النسبية مطلقة العنان. واذا تم تأسيس ذلك فعندئذ يكون الطريق مفتوحا تماما للفلسفة كي تسترد مهمتها (ما بعد الكانطية) الموثوق بها. وسوف تتجه الفلسفة بذلك نحو التأسيس المطلق للاستيمولوجيا بادر اك هذه البنيات المؤسسة للمعرفة والادراك الحسي، ولن تكون هذه البنيات موضع شك بما أن الخبرة نفسها لا تتصور تماما بدونها.

ولهذا السبب يقدم مشروع هوسرل في «أصل الهندسة» مثالا لافتا جدا للعقل المركزيعقلي، انها الفلسفة التي تعود، في الحال، الى الأصول، والتي تسعى الى تسهيج كل تاريخ الفكر في لحظة من الفهم النقي والحاضر بذاته. وإن الخس كل الحجج المفصلة التي يحشدنا دريدا في قراءته لهذا النص (٢٠) وهي حجج تهاجم حقيقة أن هوسرل لن يستطيع فهم الهندسة او مصدر «بديهياتها الأساسية» دون توسيع لفة من النقش او الكتابة او التمثيل الخطي. ولن يؤثر ذلك فقط على الموضوعيات المثالية للحقيقة الهندسية بل سيؤثر ايضا في مفهوم المدخل *Access* اللازمي الى هذه الحقائق عبر التفاعل الممكن تكراره على نحو كامل للبديهة الحاضرة والاكتشاف السابق. ووفقا لهوسرل فان «التحدارية (التقاليدية-م) *Traditionality* هي ما ينتقل من بديهة الى أخرى، مضيئة واحدة فأخرى بحركة يكتشف الوعي خلالها طريقه». والحقيقة انه فقط، كما يجادل

دريدا، بواسطة كتابة- على طريقة نقش مفصول عن أي مصدر بديهي او حاضر بذاته- يقوم هوسرل بتفسير الهندسة بوصفها شكلا من المعرفة الشاملة. «ان امكان الكتابة سيؤكد تقاليدية الموضوع، وموضوعيته المثالية المطلقة». وستفعل الكتابة ذلك بحس متحرر من دليلها الحاضر فعلا لحساب ذات واقعية، ومن دورانها الحاضر داخل تشاركية محددة؛ وذلك لان الكتابة دون غيرها مؤهلة لمنع هذا «المثال» صفة الدوام نازعة اياه من حوادث التاريخ والتغير، وهوسرل مصمم جدا على تأسيس ذلك، وبدون هذا اللجوء الى لغة كتابية فلن يكون هناك تصور للهندسة بوصفها ملكة لحقيقة مطلقة وقبلية.

يقتنع دريدا، باستمرار، في مقالة «التكون والبنية»، الحركة المتذبذبة للفكر التي يحاول بها هوسرل ان يتخذ سبيلا بين هاتين الضروريتين المزدوجتين: «فدالبنية» تتصل بكل شيء، بالإضافة الى المثالية والدوام والمعرفة الموضوعية، وان تتصل بكل شيء معناه باختصار أن تحتاج الى الكتابة لضمان وضوحها الخاص. ويدل «التكون» على البعد الأخر للمطلب الهوسرلي المتعلق بشرح كيف أن هذه المعرفة ممكنة بواسطة الدخول البديهي الى الحقيقة التي يكون منطقها بالفعل نتاج استنتاج قبلي. واذا كانت «موتيفات التضارب *conflict* او التوتر تظهر وافر» في نص هوسرل، فان ذلك ليس من خلال غلط متكرر في الحكم بل وفقا لنظام من الضرورة أشد تزمنا، منقوش في الطبيعة الفعلية لمشروعه. ان مشروع هوسرل هو «فلسفة الجواهر *Essences* المتأمله دوما في موضوعيتها ولا ملموسيتها واولويتها؛ لكنها للسبب نفسه، فلسفة للخبرة والتدقيق المؤقت لما يكون معيشا، ذلك الذي يكون مرجعا مطلقا» (الكتابة والاختلاف ص ١٥٦). وفي هذا الصدد، يكون هوسرل هو المفكر الاخير (كما يزعم دريدا) الأشد صرامة من بين هؤلاء الذين قد ورثوا التعارضات الرئيسية المؤسسة للتاريخ الفكري الغربي. واية محاولة لتجاوز الفينومينولوجيا يمكن ان تحدث فقط بواسطة النقد البنوي الذي يصطدم تباعا بالحدود المترسقة لميراثه المفاهيمي، والبعض، مثل هيجل، كان يأمل مجاوزة تناقضات العقل الكانطي باللجوء الى التاريخ والديالكتيك والتغير بوصفها وسائل يثقل التفكير بواسطتها على سقطات خلقها (تأسيسا-م). لكن فلسفة هيجل هي نفسها سلسلة من التكنيكات المفاهيمية المدروسة من اجل اختزال كل ما يتجاوز ادراكها الى نظام من الضرورة البنوية معبر عنه بمصطلحات تاريخية للعالم. ويمكن للمرء أن يقرأ

word of god بالمبدأ العقلاني الكلي logos للهدف الالهي الموحى به، أما في التقليد اليهودي فثمة نمو لعادة معاملة التعليقات المتنوعة بوصفها نصوصاً مقدسة بحكم حقها الشخصي؛ حيث كل منها يضيف الى مخزون الحكمة المتسلسلة؛ مما يستلزم عناية النسخ والشرح. ولقد ولدت المسيحية موقف ارتياب مبني تجاه الكلمة المكتوبة، ونظرت اليها بوصفها شراً ضرورياً، وسبباً في طبيعة الانسان غير المتخلص من الخطيئة وفي ادراكه اللامعصوم لارادة الله. ولا شفافية Opacity- تجسدها الفيزيقي بوصفها علامات جامدة على صفحة فحسب- دالة اذن على ضعف الفهم الانساني، ودالة على ضرورة اللجوء الى مصادر معرفة من صنع الانسان. لقد كانت الكتابة وسيطاً مساعداً وخطاً مهتاً، يدعى بتواضع الوصول الى حقيقة كامنة باستعدادها لمحو ذاتها حتى تخلق مكانها لمعان «مكتوبة في الروح» بواسطة قوة ما أعلى، فائقة الوصف، ومن هنا يكون افلاطون «منقذاً» للتقليد المسيحي بتأكيد هذه النقاط العامة للعقيدة التي تدور حول فكرة الحقيقة الروحية بوصفها شيئاً ما وراء العالم الفيزيقي- والمسبب نفسه- وراء متناول الكتابة بظهورها الحرفي. والعلاقة بين التعليق والنص المقدس يعاد انتاجها بين النص نفسه وكلمة الله المطلقة والمهيمنة. انها علاقة اعتماد وحيدة الاتجاه تماماً. مع كتابة تقوم دائماً بدور ثانوي واجصالي. ومن ثم ترفع المسيحية من شأن هدفها الاعلى الخاص بالاساس المركزي، ذلك الذي يتتبعه دريدا عبر تاريخ الفكر الغربي.

ان مقابلة اليهودية بالتقليد المسيحي- اليوناني هو ضمنتا تصدير لمسألة الكتابة ومكانها في اقتصاد المعرفة والحقيقة. ويتبنى دريدا تكتيكات عديدة لينبه القارئ الى تورطه السري مع مصادر وتقاليد كهنوتية. وهي تأخذ شكل توقيعات بخط اليد محيرة (Paul Debrès)، أو شكل تلميحيات الى مناهج من الشروحات التلمودية، أو شكل مدرجات notes مضاعفة وحيل كتابية أخرى ترفض أي تمديد واضح بين النصوص «الأولية» و«الثانوية». لقد قدمت سوزان هاندلمان في كتابها «قطة موسى» (٢٢) تقريراً مفصلاً على نحو رائع عن كيف أن هذه الخاصية اليهودية للتأويلات النصية تغلف السطح في كتابات فرويد ودريدا وعدد آخر في العرف التأويلي الحديث. وتأثيرها الرئيسي هو حل سلطة هذا العرف (أو المركزية العقلية) المسيحي للفكر الذي يخضع الكتابة لغدمة حقيقية Truth مساوية للكلام والحضور والأصول. ومن ثم تعمل الدقة البالغة

هيجل بطريقة أخرى؛ يقرؤه «ضد مزاجه أو ميله» اذا جاز التعبير، كما يفعل دريدا في مقاله «من الاقتصاد المقيد الى الاقتصاد العام» (من كتاب «الكتابة والاختلاف»). وعندئذ سيبدو ان النص الهيجلي يحوز منطقاً رمزياً و«اقتصاداً» متقلباً للمعنى يجاوزان، في كل موضع، القوانين الموضوعية للانتقال الديالكتيكي من مرحلة الى أخرى. وهذه القوانين كامنة في فكرة هيجل عن النفي Aufhebung بما هو حركة تأملية للفكر تحفظ الفلسفة بواسطتها، وتتجاوز في آن، التناقضات التي تواجهها في رحلتها الى الحقيقة. وتظهر قراءة دريدا الامتداد الذي يكون به ذلك حركة اعتباطية، قراءة واحدة من بين قراءات عديدة، ولو انها قراءة تصدق عليها كل حيل الديالكتيك الهيجلي. «ويما انه لا منطق يهيمن، من الآن فصاعداً، على وسائل التفسير، لان المنطق تفسر، فان تفسير هيجل يمكن ان يعاد تفسيره- ضده» (الكتابة والاختلاف ص ٢٦٠)

لهذا افترضت- وهذا وقت اثبات الفرض- ان هناك بعداً اخلاقياً في كتابات دريدا أدركه معظم ملحقين، ومن وجهة النظر هذه يعتبر دريدا، كبديهة، ان الفلسفة في التحدار الغربي قد انشغلت لوقت طويل جداً بمشكلات المعرفة والحقيقة والعقل (مشكلات إبستمولوجية أساساً) وهي مشكلات لا مناص من ارتباطها فعلياً بهذا التحدار بالاستمرار في التفكير فيها عبره. ان نوعي الخطاب عند كانط كما رأينا- العقل «المحض» و«العلمي»- متشاكبان في مقايضة تبادلية خاضعة لقوانين العقل التنويري. لكن هذه المناقشة، ولو انها اساسية بالنسبة الى اهتمامات الفلسفة، لا تزال تستبعد أصواتاً أخرى معينة، تلك الأصوات التي تأتي من خارج التحدار الكلي للفكر الاستيمولوجي من افلاطون الى هوسرل. وبالنسبة الى دريدا، خصوصاً في الكتابات اليهودية- ومن بينها كتابات إيمانويل ليفيناس- فان ذلك يستدعي حديثاً أشد وضوحاً (٢١) فثمة اشارات عديدة في عمله عن تعيين هوية دريدا، بإحكام، بميزات الفكر اليهودي، وبصفة خاصة ممارسة التعليق الشامل والمضاعف على النصوص المقدسة للدين اليهودي. وما يميز هذا التعليق عن نظيره المسيحي الارثوذكسي هو على وجه الضبط وضعية الكتابة بوصفها ممارسة ثمرة دالة على الدوام بتعذر اختزالها الى حقيقة ما مطلقة وواضحة بذاتها.

لقد تشكلت العقيدة المسيحية في مرحلة مبكرة بواسطة تعرضها للتأثيرات اليونانية الفلسفية التي تقضي الى مساواة كلمة الله

للتفكير عند دريدا متعاونة مع عنصر «لعبة» نصية محسوبة: غرضها على وجه الضبط زعزعة وتشويش أفكارنا الموروثة فيما يتعلق بالقراءة.

لكن هناك وجه آخر للتأثير اليهودي على كتابة دريدا؛ إنه وجه يجعلنا أقرب إلى الطبيعة الأخلاقية لمشروع أساسا. فقالت عنه ليفيناس («عنف وميتافيزيقا») نتناول عبارة مقبته من كتاب «الثقافة والغوص»؛ لماثير أرنولد هي: «العبرية واليهودية» - بين هاتين المرحلتين من النفوذ يتحرك عالمان؛ ففي وقت ما آمن عالمان، بقوة، بفئة واحدة منهما، وفي وقت آخر آمن بفئة أخرى، وكان ينبغي عليه، برغم أنه لم يفعل، أن يوازن بينهما بغير تحيز و«لباقة» (مستشهد به في «الكتابة والاختلاف» ص ٧٩) ويتفق المقال مع عبارة من جويس «أشد الروائيين المحدثين هيجل» الذي يكتب في عوليس: «يهودي يوناني هو يوناني يهودي فالأطراف تتقابل» (ص ١٥). وما يكون «هيجليا» هنا- وفي الشاهد من أرنولد- وهو أيضا ما يسم النزعة اليهليلينية التي توحد ميرانها الفكر. إنها الرغبة في تسوية التعارضات والاختلافات عبر حركة الفكر: تلك الحركة التي تختزل التعارضات والاختلافات إلى مظهرين لروية وحيدة وشاملة. وقد كانت هذه رسالة أرنولد التبشيرية إلى انجلترا الفيكنتورية إزاء الاضراب الاجتماعي واسع الانتشار. ولقد عرضت الطبقات الوسطى نفسها لهذا التهديد بملاحقة أخلاق المصلحة الشخصية الدينية والدينية من أجل استبعاد أي شيء آخر. لقد كرسوا الفضائل «العبرية» (أو اليهودي - مسيحية) - العمل الشاق والنمو القوي والاستقلال الأخلاقي - وتجاهلوا التقليد «اليهليليني» الذي يرمز إلى السعي النزعي نحو المعرفة والجمال والحقيقة. فبواسطة غرس «العنوبة والنور» الهيلينيين، يمكن لبرجوازية الفيكنتورية أن تحقق نوعا من السيطرة الثقافية التي ستفوق قوى التخريب الملوح.

إن كلام أرنولد الضامض عن «توازن» هذين الادعاءين المتنافسين يخفي حقيقة أن هذه النتيجة يمكن تصورهما فقط من خلال نوع من الفكر المنفصل التصوفي الذي ينتمي برمته إلى مجال هيلينيني من المثل، وإعلاء معرفة الصراعات الاجتماعية الواقعية بالجوء إلى ملكة «الثقافة» المحضة والنزعية هو نفسه مثال رائع للمنطق الهيجلي التأملي. وقد بينت المصادفة اللاحقة وقصيرة الأجل للهيجلية البريطانية- المتأثرة بالمثالي الاوكسفوردي برادلي- على نحو دقيق هذه التوافيق للعقيدة الأخلاقية سامية المبادئ المرتبطة

بديالكتيك المعرفة والخبرة (٢٣) المعتنق بكامله. وعلى هذا النحو تحمل عبارة دريدا التصديرية المقتبسة من أرنولد قفلا ضخما من الأيديولوجيا المضمنة. إنها ترمز إلى أن قوة الفكر المركزي-عقلي تتمص كل الاختلافات بواسطة رؤية هذه الاختلافات بوصفها مجرد مراحل أو معالم على الطريق إلى تركيب هيجلي Synthesis مفاهيمي حاسم. لقد طورت الفلسفة تكتيكات وافرة للتغلب على كل ما يكون مدركا بوصفه خارجا عن ميدانها المهيمن. وشعار هذه العملية هو الصدام مع ما يسمى - (Elastic Stanger) عند سوفسطائي افلاطون، صدام (كما يقره دريدا) لا يزال يصير على «آثار الإبدال الذي يفرض أن يكون مهيمنا عليه تماما» (٢٤). لكن حركة العقل الديالكتيكي من سقراط إلى هيجل تمثل محاولة لهم كل شيء باصطلاحات ستضعها دائما الفلسفة سلفا. وهذا ينطبق حتى على المقولات التي تبدو أشد مقاومة، مثل تلك المقولات الامبريقية أو المادية. فبمجرد أن تدخل خطاب الفلسفة- سواء أكان كانطيا أم هيجليا أم ماركسيا- تخضع هذه المقولات لتغيير كبير يجعلها ضمفلسفية. intra philosophical وما يكشف عنه دريدا عند ليفيناس هو محاولة التفكير في حدود هذا التحدار Tradition واكتشاف المواضيع التي يصطدم فيها مع «عنف» النموذج المغاير (الأخلاقي) للفكر.

وفقا لليفيناس، يتحدد سير التحدار الغربي الفلسفي منذ البدء بميراثه اليوناني القديم. إن الفلسفة توظف سلسلة من المصطلحات والمفاهيم- مثل (الشكل) Morphé أو (الجوهر) Ousie أو (العقل) Nous أو (الفكر) logos أو (الغاية) Telos الخ- وهي مصطلحات تشكل بصورة دقيقة المعجم اليوناني عن «الوضوح» (٢٥). ومثل دريدا، يرى ليفيناس علاقات أو تشاركية تصنيفية بين هذه المصطلحات؛ بما أنها تتجه كلها نحو لحظة حقيقة مطلقة وحاضرة بذاتها عندما يدرك العقل المنطق الشام لطبيعتها وتاريخها. فما يكون واضحا للمفكرين في هذا التحدار اليوناني هو كل ما يوجه نفسه إلى مناهج واستراتيجيات «شاملة» يرثها الفكر ليحفظ قدرته على الامساك بعالم متمرد. إن الفلسفة سلسلة من الانعطافات المعقدة التي تقضي كلها إلى نقطة أصل آمنة. وحتى عندما تنوي الفلسفة أن تعيد تقديم بعد تاريخي كأساس لكل معرفة- كما فعل هيجل عند مقاومة اللازمية ومزاعم الحقيقة القبلية للعقل الكانطي- فإنها تفهم التاريخ وفقا لنموذج رجوع دائري، على نحو لا نهائي، إلى مبادئه الأولى. ومساواة الحقيقة بالحضور الذاتي

معناه دائما ان نعرف، سلفا، ما كانت عليه التوقعات عند اية مرحلة معطاة على الطريق الى القيم التنويري، فليس هناك شيء يحدث بوصفه صدمة صحية من خارج ميدان العقل التأملّي؛ لان النوع الوحيد من المعرفة الذي يؤخذ بعين الاعتبار فلسفيا هو ما كان له مكان في المخطط الديقالكتيكي الكبير، وعندئذ يطالب بمنزلة تاريخية عالمية. ومع ذلك يبدو طرفا العلاقة المختلفان... او المنفصلان فوق الزمن، انهما يرجعان على نحو مطلق الى المتساوي والمتزامن، بالطريقة نفسها، في تاريخ يجعل الزمن في بداية او نهاية او كليهما، الذي هو الحضور» (٢٦). وعندئذ فان مرحلة هيغل في التاريخ- التي تشمل تاريخ اللغات منعزلة عن أي تأثير هيليني سائد- لا تزال تمهد السبيل الى تأليه العقل المطلق الذي دائما ما يعرف، مقدما، كل حادثة على طول الطريق

وهكذا حدث - وفقا لليفيناس- ان تطورت الفلسفة الغربية بوصفها شكلا من السؤال enquiry الاستيمولوجي، وتتقيا عن معرفة دقيقة للعالم بوصفه مفهوما من قبل ذات معزولة. (٢٧) وهذا التأكيد الاولي على العلاقة بين العارف والعرف (أو العقل والموضوع) يهيمش نوعا آخر من خطاب يفهم التحقق منه فقط من خلال الصدام بين الذات والآخَر الانساني. وليس الامر ان الفلسفة تتجاهل تماما هذه الاسئلة او تعجز عن ايجاد حيز للأخلاق داخل مشروعاتها الاستيمولوجية المتعددة. وبالفعل، وكما رأينا، تعد الاخلاق مطلبا ساميا للتحدا - Tradition من افلاطون الى كانط ومن بعده- وقد جعلتها النظرية الاخلاقية منسجمة مع مزاعم الحقيقة عن عقل لا يعترف بحدود لميدانه الخاص. لكن ذلك يفترض، على وجه الضبط، نظاما من الاسبقيات التي يماثلها ليفيناس بالنيابة عن الاخلاق التي لن تخضع بالتالي للاهتمامات التي تحكم السؤال الاستيمولوجي، ويجادل ليفيناس بأن هذا المشروع يستحق التمحيص فعلا عند نقطة الصدام مع الأخيرة. «والإبدال» الجذري، اللذين يجاوزان كل المفاهيم والمقولات المستنبطة لبقاء التفكير على طريق الرجوع الآمن الى منطق اسبقيات ذاتية- الهوية. وبالتالي يمثل «البين انساني interhuman مسألة حدود مشتركة: محورا مزدوجا حيث ما يكون «في العالم» بوصفه وضوحا ظاهراتيا موضوعا الى جانب ما يكون «ليس في العالم» بوصفه مسؤولية أخلاقية» (٢٨). وتمثل الفينومينولوجيا - وفقا لليفيناس كما وفقا لدريدا - المرحلة الاشد سوفسطائية والأشد تطورا! مرحلة تصل الى السعي الى توفير أسس لا مجال للشك فيها من اجل

ممارسة الفهم الانساني. لكن هذا الموقف متحقق فقط على حساب فلسفة متأكدة من طريقتها الضيقة والاستيمولوجية في السؤال. وهي تأخذ عند هوسرل شكل الانعكاس الصارم على قوى وحدود الأنا «المتعالية» التي يتوجه نشاطها نحو موضوعات في مجال الخبرة الإدراكية المستقاة من المصدر الأول. وقد حاول هيدجر وسارتر ان يهدا هذا النشاط الى ميدان الانعكاس الأخلاقي حيث تلعب مسألة الانهزام الانساني بالآخرين دورا اشد مركزية. لكنهما، كما يجادل ليفيناس، فشلا في هذا السعي لانهما ذهبوا الى فهم الآخر المؤسس على الخبرة البدائية *primordial* بالذات. ومن ثم لا تزال - عند سارتر- «ظاهرة الآخر مأخوذة بعين الاعتبار، كما عند كل الوجوديين الغربيين، لتكون شرطا للوحدة والاندماج، الذي هو احتزال للآخر الى مقولات الشخص نفسه» (٢٩)

ان دريدا على اية حال شارح غير نقدي لنصوص ليفيناس، ذلك انه يفهم استحالة هذا النقد الجذري مادام هناك مواصلة، بحكم الاضطرار، لاستعمال لغة ومفاهيم ومقولات التقليد الغربي الفكري المترسبة. «يفعل اصل اللغة والمعنى واختلاف العلاقة بالآخر على نحو لا نهائي، يستسلم ليفيناس لخبانة اهداف في خطابه الفلسفي» (الكتابة والاختلاف ص ١٥١). وبطريقة مماثلة يسائل دريدا مطالبة ليفيناس بتحديد الظاهراتية الهوسرلية بوصفها صيغة من الفكر الذي تتم مجاوزته بأي سؤال موفق به في القيم الاخلاقية. لقد سعى ليفيناس الى تعيين هوية هذه النقاط التي يردها هوسرل بذرانية الى مجال انعكاس «أناوي» Epilogical حيث تم تصور الاخلاق بوصفها فقط نوعا من المعرفة- الذاتية المتبادلة. «وكثيرا ما يقول ليفيناس بأن جعل الآخر انا متبدلة يمثل تحديا لادبائها المطلق» (الكتابة والاختلاف ص ١٢٢). ويجادل دريدا بانه لا سبيل الى اشارة هذه الاسئلة دون انتقال أولي عبر الصرامات *rigours* الضرورية للفكر النوايميسي. (Nomenological) لا يستطيع المرء ان يتحدث ولا ان يكون لديه أي حس بالآخر كلية اذا لم يكن هناك ظهور للآخر بالكلية او دليل على الآخر بالكلية، بعد ذاته. وليس هناك احد سوى هوسرل لديه حساسية بالاسلوب الفريد والمتعذر اختزاله لهذا الدليل، وباللاتظهير *Nonphenomenalization* المؤشر عليه داخله» (ص ١٢٢). وذلك ينسجم مع ما قلته عن تأكيد دريدا على الرغبة في ابقاء الثقة بالعقل التنويري، والتفكير من خلال مشكلات التحدا الاستيمولوجي، حتى في اثناء اختبار حدود هذا التحدا

ونصوص دريدا المبكرة عن هوسرل دليل كاف على انشغال دريدا المثمر والحميم بالفكر الظاهراتي، وحيثه المضادة لليفييناس- مثل حالته ضد فوكو في «الكوجيتو وتاريخ الجنون»- تطالب بهذه النقطة الجوهرية. وإن يملك للتفكيك أية قوة نقدية بخصوص نصوص العقل الغربي المركزي على إذا ظن أنه يتحرر بحسم «وراء» التحدا الغربي بالقفز عليه إلى أرض مختلفة.

وعلى الرغم من ذلك، فمن الواضح أن ليفيناس يمارس تأثيراً ثابتاً وعميقاً على فكر دريدا. يكتب دريدا أن كل المفاهيم الخاصة بالفلسفة الغربية عند ليفيناس «تتجه ببطء نحو فضاء Agoré، ومستعدة لتبرر نفسها بلغة أخلاقية- سياسية؛ لا تسعى المفاهيم إلى الحديث عنها- ويعتقد أنها تسعى- ولنقل، مستعدة نقل نفسها إلى هذه اللغة باقرار أغراضها العنيفة» (ص ٩٧). أن عمل دريدا المعترف به على الرغم من الحرب المفتوحة- وبصفة خاصة من فلاسفة في خط الهجوم الانجلو أمريكي- علامة على هذا «العنف» الذي يثيره أي تحد لبروتوكولات النقاش العقلي. وهنا يتذكر المرء هجوم كانط على معلمي اسرار الدين وهؤلاء الذين تنهوا «نفمة» رؤيتهم ليطلقوا برلمان العقل. وجريمتهم الأسوأ، من وجهة نظر كانط، هي التوسيع الحاد بالثبات بين حقائق قابلة للسؤال المتعقل وحقائق قانون أخلاقي موهي به، أن معلمي الأسرار الدينية يأثمون في حق العقل والأخلاق والدين على السواء عندما يتسبون في انهيار مصطلحات هذا التمييز الحاسم، كما يضعه دريدا، ملخصاً كانط: «إنهم لا يميزون بين العقل التأملي المحض والعقل العملي المحض، ويعتقدون أنهم يعرفون ما يكون قابلاً للتفكير فيه كلية، ويصلون عبر الوجدان وحده إلى قوانين شاملة للعقل العملي» (عن النفمة الرؤيوية ١٢). ومن ثم فإن الاتهام الفعلي هو أن هذه الطبقة المستنيرة المزيفة تنتسب بوصفها متعمدة الحقيقة المنوطة اليهم وحدهم. وتتعمد بالفلاسفة الحقيقيين الذين مهمتهم تحديد الحدود والقدرة الخاصة للعقل الانساني.

أن هذا يساعد على بيان علام يكون الرهان عندما يرفض الفلاسفة- وخصوصاً إير Adorno- دريدا بوصفه مجرد شخص «أدبي» ويلاغي مزيج: أفكاره غير جذرية باهتمام مفكرين جاديين (٣٠)، وبطريقة مماثلة بالنسبة إلى كانط فإن «كل الفلسفة هي حقا غير متعة (Prosaic)»، وأي افتراض بأن التفكير يرتد إلى أصوله «الشعرية» (ما قبل السقراطية) هو مجرد اهانة للوقار العقلي والاهانة للحقيقة. والمتعصبون للحدس غير

المساعد يكشّفون انفسهم بوضوح جدا عند اللجوء الى المجاز بوصفه بديلاً للبرهان العقلي. «هذه السياسات الخفية هي أيضاً شعريات خفية وإفساد شعري للفلسفة» (ص ١٤)؛ وذلك لأن المجاز- أو اللغة «الشعرية» بوجه عام- يدعى الوصول إلى عالم من الحقيقة الحسية غير ممكن تفسيره وفقاً لعقل عادي بسيط، أنه، مرة أخرى، برلمان الملكات العقلية عند كانط- خطاب أصوات حرة ومتساوية خاضعة لقانون العقل- الذي يظهر نفسه بسرعة لتسجل هذا التهديد. وما يكرهه كانط جداً بخصوص الفلاسفة الشعراء Poet philosophers هو عاداتهم في إطلاق العنان للأسلوب العاطفي الذي يتجاهل قواعد التبادل البرلماني المتحضر. ومتعهدو الرؤيا النبوية «يسخرون من العمل، والفهم، والمدرسة... وما يمنح لهم يجعلهم يثقون بالاقتراب على نحو عفوي والهي وحدي من، أو عبر، العبقرية بعيداً عن المدرسة» (ص ٩). وورقة الابرشية Charge- Sheet الكانطية هذه يكرها بانتظام فلاسفة من مثل إير Ayer وسيرل Searle عندما يعتبرون أن أسلوب دريدا «الأدبي» مجهد إلى حد رفض الانشغال به بجدية عبر نقاش متقفل.

وأجاد أنا، على العكس تماماً: أن التفكير ينطوي على عناء فكر- سعى نحو نقض حاسم للسيرة- بوصفه بطرق عديدة مع الكانطية أكثر مما يرفسه مع معارضيه المتحجرين. ويكتب دريدا بوضوح تام أنه لا مفر من «القانون والقضاء والقدرة» لدى الفكر التنويري في الأيام الحالية. وتلك ثيمة كتاباته المتأخرة عن سياسات المعرفة و«مبدأ العقل» ودور التعليم والبحث الجامعي. أنها مفارقة ظاهرية إلى حد بعيد أن دريدا يكرس نفسه ليدافع عن مكان الفلسفة في المناهج الجامعية والمدرسية، بينما يواصل «تفكيك» البراهين التقليدية ومزاعم الحقيقة. ويسأل دريدا: «من يكون أكثر إيماناً ببناء العقل، من يسمعه بأنن حاد- الشخص الذي يطرح أسئلة بالمقابل، أم الشخص الذي لا يريد أن يسمع أي سؤال عن مبدأ العقل؟» («مبدأ العقل» ص ٩). ويمكن أن يقال ذلك بوصفه مهمة مضاعفة من ناحية أولى للفلسفة؛ بما أنها متعامية أساساً عن اهتماماتها وبواعثها الحاكمة. لكن من ناحية أخرى- وأشد حدة- فيما يخص هذه الأشكال من البراجماتية الجديدة أو «ما بعد الحداثة» التي تتبرأ من العقل نفسه. وجب دريدا، كما حسب ليفيناس، هناك وصمة أخلاقية تطالب الفلسفة بخصوص مصطلحات تقدم مقاومة قصوى لقوى سيطرتها المستعداة؛ لكن هذه المطالبة بدعما الانشغال الحميمي والمتعقل بالنصوص، حيث تخاطر الفلسفة بمزاعمها عن الحقيقة.

xxx أنانية: نظرية تقول بأن لا وجود لشيء غير الأنا (عن المورد).

هوامش المؤلف:

- in Jurisprudence and Philosophy (Oxford: Clarendon Press, 1983), ١٠.
H.L.A. Hart, *Essays*
Living on Border-lines, - Derrida elaborates on this metaphor in his essay
In Deconstruction and Criticism, op.Cit.pp.75- 176.
- Martin Heidegger *Nietzsche* (Pfullingen: Neske, 1961) ٢
of the Text, op. Cit. pp.114-48. - Coming into One's Own, - Derrida, ١
in Geoffrey Hartman (ed), *Psychoanalysis and the Question*
op. Cit.pp. 196-234. All further references are given in the text., - Derrida, ١
Freud and the Scene of Writing, ١. In Writing and Difference,
(Hargrindsworth: Penguin, 1984), PP.275-337. See especially pp.283-7. ١
of Psychoanalysis, vol. XI of the pelican Freud Library, ed. Angela Richards
Freud, Beyond the Pleasure Principle, in On Metapsychology the Theory
- Sigmund
erits and disciples The Letters to and from his early associate Wilhelm Fliess ١
of this and other fraught passages in Freud's dealing with his colleagues, stud
Freud the Man and the Cause (London: Jonathan Cape, 1980) for details
ces that Derrida draws upon in La Carte POSTAL. - See Ronald W. Clarke,
s are among the many corresponden
- See especially W.K.Wimsatt, *The Verbal Icon*, op.Cit. ١
trans Richard Howard (New York: Pantheon, Difference, op.Cit.pp.31-63. ١
- Michel Foucault, *Madness and Civilization*,
the second edition of *Folie et Dérason* (Paris: Gallimard, 1972) pp 31-63. ١
- Foucault's response to Derrida appeared as an appendix to
Positions, Critical Inquiry vol IV (1978), PP.673-714. - See Edward said, ١
The Problem of Textuality: Two Exemplary
trans, Alan Sheridan (New York: Random House, 1970) closing sentence. ١
- Foucault, *The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences*,
word account of Althusser, Lacan and other proponents of this anti-human
1969) Catherine Belsey, *a Critical Practice* (London: Methuen, 1980) offers a
ALthusser, For Marx, trans, Ben Brewster (Harmondsworth: Penguin Books,
is theoretical line. - See, for instance, Louis
image-Music-Text op. Cit. ١ - The Death of the Author, - See also Barthes, ١
■
Habermas (London: Athlone Press, 1984) p.32. ١ - Gillies Deleuze, Kant ١
philosophy: the Doctrine of the Faculties trans, Hugh Tomlinson and Barbara
a Critical
- Ibid, PP32-3. ١
op. Cit. also his essay, The Principle of Reason, - See, for instance Derrida, ١
PP.3-37. ١ - Ol an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy ١
trans John P. Leavary, Oxford Literary Review, vol VI NO 2 (1984),
Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia (New York: Viking, 1977) ١٨
- Gillies Deleuze and Félix Guattari
P36. ١ - Critical Philosophy, op.Cit.s. Deleuze, Kant ١
Press 1979) ١ - s. Origin of Geometry, - Derrida, Edmund Husserl ١
an Introduction trans John P. Leavary (Pittsburg: Duquesne University
the Thought of Emmanuel Levinas: in writing and Difference, - See Derrida, ١
Violence and Metaphysics: an Essay on
Literary Theory (Albany: NYL State University of New York Press, 1982) ١١
The Slaying of Moses: the Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern
- Susan Handelman,
Rag Essays on a CRITICAL Process (London: Methuen, 1988) ١
modern Shakespearean studies- see Terence Hawkes, *That Shakespearean*
For more in this connection notably the influence of Bradleian idealism on
- Derrida, interview with Kearney op. Cit p.96. ١
nterview with Emmanuel Levinas, in Kearney, op. Cit. PP.45- 63, P55 ١
- Richard Kearney
Ibid P55 ١
and Infinity, trans, A. Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1979), ١١
- Emmanuel Levinas, *Totality*
- Kearney, interview with Levinas, op. Cit.P56. ١
- Ibid. P58. ١
- A.J. Ayer Wittgenstein (London: Wedfeld and Nicolson, 1984) P159. ١

مؤكد ان دريدا يعضى ابعده باتجاه تعرية المثال الكانطي
للفلسفة الذي يعامله بوصفه موضعاً للسؤال النزيه والمحض،
والمتحرر من ضغوط التصادم الحكومي استناداً الى لا
مشاركتها المعكولة في الشؤون العملية، ويوضح كيف ان بلاغة
اللابالاة تخدم كل من رفع صورة الفلسفة ذاتها، ويحسم
شديد، ابعاد الاهتمام عن رهاناتها وانشغالاتها المضاعفة
بالعالم «خارج» الجامعة؛ لكن ايراد هذه الحجج ضد المثالية
الكانطية- وربط هذه المثالية باستيمولوجيا معينة للمعرفة
والعقل والحقيقة- ان يكون افتراضاً بأننا نتخطى، من الآن
فصاعداً، عن المشروع الكامل للنقد التئوري؛ فهذا العمل
يتضمن دائماً، كما يكتب دريدا: «إبادة مزدوجة ودعوى
مزدوجة. ضمان كفاءة مهنية (احترافية-م) وتقليد أشد جدية
للجامعة حتى في أثناء الانطلاق بقدر ما يمكن، نظرياً وعملياً،
في عمق الفكر الأشد مباشرة بخصوص الهاوية *abyss* غير
الجديرة بالجامعة...»؛ ففي هذه الفترة من «مهدا العقل»
(ص1٧) يلمح دريدا، من ناحية، الى المعالم الطوبوغرافية
المميزة لحرم جامعة كورنل Cornell، ومن ناحية أخرى الى هذا
التحدار الطويل في الفلسفة من أفلاطون الى هيدجر، الذي يسمى
الى تأسيس ارضيات او قواعد للعقل نفسه، وتصبح هذه الأسس
غير المتاحة تماماً نتائج ارادة الحقيقة داخل اللغة،
والمجازات المتنكرة في صورة مفاهيم- رسالة نيئتوية
مستخلصة غالباً من نصوص دريدا؛ إلا أن تناول هذه الرسالة
في مواجهة القيمة يمثل موافقة على هؤلاء الذين يرفضون
قراءة دريدا بسبب عقلانيته المفترضة. وبما يكون موضع شك
العقل نفسه- شك متأن ومبرهن عليه بدقة متناهية- ان
الفلسفة تنهض على أحسن وجه بمسؤولياتها الحالية.

هوامش المترجم:

- هذه هي الترجمة الكاملة للمقال / الفصل الثامن من كتاب كريستوفر
نوريس المصنوع بغير ديداء- عن الاصل الانجليزي. Christopher Norris
First pub.ished in 1987 by Fontana paperbacks. Derrida,
- كريستوفر نوريس له مؤلفات تخص نظرية النقد، والحداثة وما بعد
الحداثة، والفلسفة. وقد عمل محاضراً في جامعات امريكا والهند وغيرها.
x اقترح ترجمة *living* بمواصلة الحياة، *spurs* بمحفزات، *moment*
scripta بكتابات دائمة وإن كان السياق يحتمل ترجمتها بخط اليد
على اعتبار ان الفقرة تناقش مدى مسؤولية الكاتب عما يكتبه بخط يده
x السيرة واحدة من مجموعة كائنات اسطورية (عند الاغريق) لها
رؤوس نسوة وأجساد طيور، كانت تسحر الفلاحين بخنائها فتوردهم
موارد الهلاك (عن المورد)

شكري عياد وقلق التأصيل

سعد البازعي*

- ١ - «إنني أحاول الآن أن أضع خلاصة دراساتي وتجاربي في النقد وحوله في مشروع نظري واحد مترابط الأجزاء، يتناول طبيعة العمل الأدبي، وطبيعة العملية النقدية، وخصائص لغة الأدب، وعلاقة الأدب بالأبداع الحضاري. على هامش النقد (١٩٩٣)»
- ٢ - أما ما لا يستطيع هذا الكتاب أن يقدمه اليك فعل أهم ما يعتيك منه مذهب أدبي تستطيع أن تتبناه وتقول إنه مذهبك... ولا شك أنك ترى لماذا لا يستطيع هذا الكتاب أن يقدم مثل هذا المذهب، فالكتاب الذي يظل دائما أبداً في حوار مع نفسه، لا يجيب عن سؤال إلا يظهر له عشرون سؤالاً.
- تجارب في الأدب والنقد (١٩٦٨)

العربية بأكملها، دعماً للحوار لا حول أعمال عياد فحسب، وإنما حول النقد العربي الحديث وسياقه الثقافي الكبير أيضاً. فالذين عرفوا ويعرفون عياداً وأعماله أكثر مني سيظلون بحاجة إلى التأمل في المسائل التي تثيرها كتاباته ومواقفه النقدية، بل إن قيمة المعرفة الشخصية هنا هي في مدى تعمقها في فكر الناقد وحساسيته الأدبية، لا سيما حين يكون الناقد بحجم شكري عياد الذي لا أظنني أبالغ إن قلت أن أعماله تمثل انعطافة مهمة في تاريخ النقد العربي المعاصر.

الانعطافة التي أشير إليها هي ما سميت إلى الإيحاء به من خلال عبارة «قلق التأصيل» في عنوان هذه الورقة. فهنا يبرز ما أرى أنه السمة أو التوجه الأهم في الجهود النقدية التي شغلها الدكتور شكري عياد معظم سني نشاطه وتقوم عليها، في تقديري، قيمته الحقيقية كناقد عربي كبير. ومع أن من المنطقي أن يكون مفهوم التأصيل مدخلاً لما طرحه الورقة، لما يتضمنه المفهوم من القبح، فإني أؤثر أن أدخل من الشق الأول من العنوان، ذلك الذي يشير إلى متن النقد وهامشه، وسيوضح أن مفهوم التأصيل وما كتبه عياد حوله متصل اتصالاً مباشراً بالنق الأول من العنوان.

هنا أشير إلى مسارين رئيسيين، وربما اسميناهما

لا أظن دارساً جاداً للأدب أو النقد في الوطن العربي اليوم بحاجة للتذكير بأهمية ناقد مثل شكري عياد رحمه الله. لكن الوعي بالأهمية يظل مبهماً عائماً في الغالب ما لم يدعمه استكشاف لجوانب تلك الأهمية وإبراز لها، تماماً كما هو الحال مع أية شخصية أو ظاهرة أو عمل من الأعمال. ومع أن جهوداً بذلت أو تبذل حالياً لتحقيق الاستكشاف المشار إليه، لكنني على يقين من أن مساحة واسعة مازال ممثلة أمامنا، وستظل ممتدة زمنياً طويلاً، لتحقيق المزيد من تلك الاستكشافات (١) وورقتي هذه لا تعدو أن تكون اسهاماً صغيراً في ملء تلك المساحة التي وجدتها تمتد في نفسي قبل أن تمتد في خارطة الثقافة العربية المعاصرة، فعلى الرغم من معرفتي لعياد بشخصه ومن خلال كتبه، فقد ظللت بعيداً عن ادراك أهميته الحقيقية حتى أتيت لي أن أمضي بعض الوقت في قراءة أكثر تمعناً لأعماله فأحقت لنفسي قدراً من المعرفة بانجازاته أكبر مما كان لدي، وعلى النحو الذي أحاول هنا أن أنقله لغيري من دارسي الأدب العربي ونقده، بل الثقافة

* ناقد وأكاديمي من السعودية

لكن من الضروري في البدء أن أقول أن المسارين ليسا بالانفصال الحاد الذي قد يبدو، فكلاهما ينهجان من النبع نفسه، ليسيرا إلى مصب واحد، فهما يعبران على الطموح نفسه، أي طموح التأسيس، والشواهد كثيرة على التداخل، ومنها أن عيادا في المسار الأول، أي في خضم محاولته التأسيسية لم يخل من شك وجيرة إزاء امكانيات ذلك التأسيس النظري، بإمكانية الوصول إلى صيغة علمية للنقد الأدبي، بينما هو في الثاني ناقد لا يخلو من اليقين بإمكانيات التنظير والتأسيس، بل أنه وضع بالفعل مبادئ أو أصولا لذلك التنظير العلمي. التداخل بين المسارين بين أن لكانه لا يلغي وجودهما، ومن أوضح الدلائل على التمايز بينهما أن الكتب التي تحمل امكانيات النقد «الشمولي»، كما سأسميه لتوضيح توجهه الشامل، هي دراسات متصلة ببعضها البعض وتشير بوضوح إلى التأسيس أو التأسيس كهدف معن، ومن أوائل النماذج لذلك دراسته للقصة القصيرة في مصر التي وصفها بـ«دراسة تأسيسية في فن أدبي» (١٩٦٨)، وقد سبقتها وأرغمت لها أطروحة الدكتوراه حول كتاب في الشعر لأرسطو، ثم دراسته لـ «البلط في الأدب والأساطير» (١٩٥٩) وإن لم تشر إلى ذلك الهدف، لكن الأعمال التي تلت جاءت أكثر وضوحا، فالناقد الشمولي العالم هو الذي أنتج مدخل إلى علم الأسلوب (١٩٨٢)، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد (١٩٨٦)، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي (١٩٨٨)، ثم المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (١٩٩٣). في مقابل هذه السلسلة تقوم أمانتا مجموعة أخرى من الأعمال التي من شأنها أن تكرر السير في اتجاه مغاير، لعل أبرزها تجارب في الأدب والنقد (١٩٦٧)، الأدب في عالم متغير (١٩٧١)، الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب (١٩٧٨)، على هامش النقد (١٩٩٣)، وهذه مجموعة يرتبطها عاملان رئيسيان: عامل مضموني، كما ذكرت قبل قليل، يتصل بالوعي بأن العملية النقدية عملية ناقصة وقلقة سواء في هامشيتها أو في تقييدها أو في سمتها الترابية؛ وعامل شكلي يتمثل في السمة المقالة لمادتها. الفرق بين هذين المسارين هو الفرق بين اسلوبين في تحقيق الأصالة، أو التفرد الذي يتسم بالمواءمة بين

شخصيتين، بدالي، انهما تتجاذبان كتابات شكري عياد وتوجهاتها وإن لم تفصلها فصلا حادا: المسار الأول هو مسار الناقد الأكاديمي العالم والمعلم في الوقت نفسه، الناقد الذي يسعى إلى تأسيس «نظرية نقدية عربية» ضمن محاولته دمج الأسلوبية القادمة من الغرب في البلاغة العربية القديمة للخروج بتوليفة نظرية مميزة، وتأسيس النقد الأدبي في العالم العربي على هذا الأساس. وهذه المحاولات معروفة للجميع حيث ظهرت في مجموعة من الكتب منها مدخل إلى علم الأسلوب (١٩٨٢)، واللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي (١٩٨٨)، وهي كتب ذات طابع تأسيسي، كما يتضح من عناوينها.

أما المسار الآخر فهو مسار الناقد الذي أسماه هو بالناقد «الخروجي» وقصد به الناقد المتمرد على السائد، وذلك في معرض حديثه عما يثار أحيانا حول امكانية وجود نظرية عربية في النقد، ضمن أحد أحدث كتبه وهو على هامش النقد. (١٩٩٣) يقول عياد إن النظريات لا توضع وضعا، وإنما هي فكر جديد ينبثق ثم يوصف فيما بعد بأنه نظرية، مضيفا أن هذا الفكر يصنعه «الخروجيون»، أي الخارجون على النظم السائدة من أجل اكتشافات الحقيقة (ص ٢٨). كما عبر عياد عن المسار نفسه في بعض مقدمات كتبه المقالة، مثل الرؤيا المقيدة وتجارب في الأدب والنقد، كما في اشارته في الكتاب الأول إلى التصور أو النظرية التي صدرت عنها المقالات ثم تشكيكه بعد ذلك في الحفاظ على التصور: «بل اني لن أعجب اذا وجدت في هذه الدراسات ما يناقض النظرية التي أوضحتها لك».

كما أن من الأمثلة التي توضح الاختلاف بين المسارين ما يرد في الاقتباسين الواردين في مستهل هذه الورقة، إذ يؤكد الأول سعيه - رحمه الله - في أواخر مشواره النقدي إلى الخروج بنظرية متماسكة تلم شتات آرائه وقراءاته، ويشير الثاني، وهو من بداياته النقدية، إلى صعوبة الوصول إلى هذه النظرية. ومع أن الاقتباس الأول من كتاب حديث والثاني من كتاب قديم، فإن الشواهد كثيرة في أعمال عياد على قدم المحاوله التأسيسية، وحدائه الوعي بصعوبتها ومن ثم التخلي عنها. وسأشير إلى بعض تلك الشواهد فيما يلي.

المحلي والوافد وبين الذات وهذين العاملين معا، كما انه الفرق بين اسلوبين في التعبير عن القلق الملازم لتحقيق الاصاله: هل الاصاله هي في اثاره الاسئلة وتفعيل القلق والابتعاد عن المواقف الواثقه، أم هي في الركون الى التنظيم والتأسيس ووضع القواعد العلمية الواضحة، في ظني ان ابلغ الشواهد على قلق التأصيل لدى عياد هو في هذا الانقسام او التنوع في المسارات وفي طبيعة البحث. في الاعمال ذات المنزح العلمي او العلمي، يتأسس العمل على الطبيعة العلمية للنقد الادبي، ومع ان هذه العلمية كامنة غالبا، فان المهم هو القناعة بإمكانية تحقيقها. التصور العام الذي وضعه عياد لآعماله في مرحلة متأخرة من عمله هو المفسر لهذه القناعة العلمية، او ذات المنزح العلمي: «انني أحاول الآن ان أضع خلاصة دراساتي وتجاربي في النقد وحوله في مشروع نظري واحد مترابط الاجزاء، يتناول طبيعة العمل الأدبي، وطبيعة العملية النقدية، وخصائص لغة الأدب، وعلاقة الادب بالابداع الحضاري». ترابط أجزاء المشروع هو من سمات علميته، لا سيما انه يتمحور حول «علوم الادب الاساسية: نظرية الأدب وعلم الاسلوب وتاريخ الأدب» وانه يسعى الى ربط هذه العلوم بالعلوم الانسانية من ناحية، وبالأثار الأدبية الكبرى من ناحية ثانية. فمن سمات العلم تماسكه العضوي والافضاء اجزائه الى بعضها البعض بوصفها كلا واحدا في جوهره (على هامش النقد، ١٥١-١٥٠).

هذه القناعة الأساسية تتضح في اجلى صورها في مرحلة تبني عياد للاسلوبية محاولا الافادة من انضباط منهجها «العلمي» في نشاطه النقدي. يقول: «إذا اعطينا البحث الاسلوبية في عمومها اسم العلم ومكانته فلن نكون مسرفين، على اعتبار ان «علم الاسلوب» يدرس الامكانيات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الاغراض الاولى للكلام». (اللغة والابداع: مبادئ علم الاسلوب العربي، ٥)، وكان في كتاب سابق أعده كمدخل للدراسة الاسلوبية قد أكد ان «النقد الأدبي في طريقه الى ان يصبح- بدوره علما»، وانه «يحاول ان ينبثق في ثقافتنا العربية علما جديدا مستمدا من تراثها اللغوي والادبي...» (مدخل الى علم الاسلوب، ٦٧، ٤١). والواقع ان هذه

القناعة بعلمية النقد، سواء كانت علمية كامنة أم متحققة، تعود الى بداية عياد كباحث جامعي، فقد انطلق منها في أطروخته الشهيرة للدكتوراة حول كتاب لرسطو فن الشعر (٢) ثم في دراسته لموسيقى الشعر العربي (١٩٦٨).

غير أن عياد الذي كان ينطلق في بحثه من علمية التحقيق والبحث والتقصي، أي من الشخصية الواثقة الواضحة في توجهها، كان نفسه الذي ينطلق في مكان آخر من قناعة مغايرة تماما حين ابتداء في كتابة مقالات متناثرة بتوقيع «هاو» بما تحمله الهواية من بعد عن الانتماء والحرفية والعمل الدقيق، ففي مقدمة الطبعة الاولى من تجارب في الأدب والنقد (١٩٦٧) نجده يفرق بين الاحتراف والهواية مؤكدا أهمية التوجه الاول، ومعلنا في الوقت نفسه ان وصفه يناقد هاو وصف «حبيب اليه جدا»، لانه يخرج به من حرفة التعليم الى الاقبال على كل ما عدا «بشف هاوي»، فهو يرى نفسه موزعا بين المعلم المحترف اضطرارا والهاوي غير الملتمز: «فالإنسان الواحد تكفيه حرفة واحدة. وبما ان حرفة الكاتب الاصلية هي التعليم، فيستل كل شيء آخر بالنسبة اليه هواية» (٧). وهو من هذه الهوية المتأدية على انضباط العلمية يقدم كتابا هو في جوهره «نوع من المعاناة الفكرية لقضايا أدبية عامة» وأعمالا لم يخترها وانما «عرفها كما تعرف أصدقاءك، بمزيج من الاختيار والمصادفة». والكتاب بصفته هذه ليس محل البحث عن مذاهب أدبية يلتزم بها الناقد.

وأما ما لا يقدمه اليك هذا الكتاب فلعل اهم ما يعنك منه مذهب أدبي. تستطيع ان تتبناه وتقول انه مذهبي، لننطلق باسمه في الندوات، وتنسب الموازين لأعمالنا الأدبية، ولا شك انه ترى لماذا لا يستطيع هذا الكتاب أن يقدم مثل هذا المذهب، فالكاتب الذي يظل دائما ابدا في حوار مع نفسه، لا يجيب عن سؤال الاطلاع عليه عشرين سؤالا، مثل هذا الكاتب قد يكون صاحب تفكير ولكنه ليس صاحب مذهب، قصاره ان يجعلك تفكر معه او تفكر ضده. وإذا شئت ان تتمذهب بعد ذلك فهذا شأنك (٧-٨). هذا الصوت النقدي المتشكك وغير الملتمز بمذهب هو الذي يعود بعدما يقارب الثلاثون عاما ليؤكد ان «أفة

النقد المعاصر هي انه يحاول ان يتشبه بالعلوم الطبيعية، ان يكتشف «قوانين» للأدب، مثل القوانين الطبيعية (على هامش النقد، ٣٢)، ومع انه يطرح التساؤل الهام عما اذا كان «نموذج للعلوم الطبيعية هو النموذج الوحيد لما نسميه العلوم؟» مما يعني ان من الممكن تصور علمية مغايرة لعلمية العلوم الطبيعية—فانه يؤكد في الوقت ذاته اعتراضه في كل الحالات على «محاولة النقد الأدبي التوصل الى قوانين ثابتة للفن القولي». ويضرب لذلك امثلة من السيميوطيقا والبنوية، مكررا نغمته الساخرة من المعتدلين التي سمعناها قبل قليل في مقدمة الكتاب الاقدم، تجارب في الأدب والنقد. بل ان امثلته تصل الى الاسلوبية كأنه لم يشغل بها زمنا طويلا في الفترة الممتدة بين الكتابين: «ولكننا نقرأ ونسمع كلمات جديدة مثل: البنوية والاسلوبية والتفكيكية والشكلانية، وتوابعها من اجرائية ومحاوِر راسية وأفقية... الخ». والاعتراض هنا هو على ان هذه المذاهب العلمية، او التي تدعي صحة العلوم الطبيعية، أت الى زيادة «اغتراب النقد عن الأدب الابداعي واغتراب كليهما عن القارئ الذكي» (على هامش النقد، ١٢٧).

المقالة التي يرد فيها النقد المشار اليه هنا تركز على البنوية التي يرى فيها عياد نموذجا لسعي الحضارة الغربية لتحقيق الثبات على الرغم من استحالاته على النشاط الانساني (٤١). ثم يجده يواصل نقده للتوجه نفسه في مقالة تحمل السؤال الجذري «لمن يكتب النقاد؟» يتناول فيها، وينغمة يمتزج فيها الاعجاب بالاشفاق، محاولة أحد النقاد العرب تعريب البنوية، او الوصول الى صيغة عربية لهذا المذهب الغربي. لكن محاولة هذا الناقد، الذي يصفه به أحد رسل البنوية في العالم العربي، لم توفّق لانه حاول الاحتفاظ ببعض المفاهيم والقيم التي رفضتها البنوية من حيث هي مفاهيم وقيم ميتافيزيقية او متصلة بالميتافيزيقا. هدم صاحبنا، دون ان يدري، فكرة البنوية من اساسها، لانه أنزها فكرة المطلق، وهي حين حصرت نفسها في الشكل لم يبق لها سبيل الى المطلق الا ان يكون المطلق هو الشكل نفسه، فيكون للشكل عندئذ معنى ميتافيزيقي بعيد عن طبيعة العلم التجريبي الذي تحاوله.. فاولى به

اذن ان ينفض يده من تعريب البنوية، فقد أبت البنوية ان تعريب. (على هامش النقد ١٢٣) (٣).

لم يشر عياد الى ان التعريب تحد لا يواجهه البنوية وحدها، وانما يواجهه ايضا المذهب الذي سعى هو الى تعريبه، أي الاسلوبية، ضمن غيره من المذاهب القادمة من الغرب. ومع ان الناقذ يبدو هنا كأنه تخطى عن مسعاه الاسلوبي، مع ان نقده للبنوية يقوم على معايير وحجج تشمل كل او معظم المذاهب الاخرى، فانه يبدو أحيانا كأنما يترك مكانا لتوجهه هو— او ما يوازي توجهه—في التأسيس النقدي. فهو يخبر أديبا شابا جاء ليحاوِره بأن استعارة المذاهب الغربية مع التصرف بها يجعلها «ملكا لنا، بقدر ما نجري فيها من تعديل او تحويل»... (على هامش النقد، ١٢٣-٢٤). لكن المحصلة العامة هي ان عياد لم يسر على وجهة واحدة، ولم ينصرف كلياً الى مشروعه الاسلوبي رغم تحمسه له، ولم يبتعد تماما عنه على الرغم من شكه في امكانية تحقيقه. لقد سار في وجهة اتسمت بالقلق ما بين الرغبة في التأسيس النظري والشك في امكانياته، ولكن الصورة ان تتضح الا بالوقوف على ما قصده عياد بالتأسيس. فما الذي قصده عياد بهذا المفهوم؟

الأسئلة التي يواجهها عياد هنا هي الأسئلة الاساسية: ما هو الاصل، وما هو الاصيل، ثم ما هو التأسيس وكيف يتم؟ الى آخر ذلك من أسئلة جوهريّة. وعياد في معالجته لمفردة «التأسيس»، بل ضمن سيره في سبيل التأسيس، وهو واع تماما بالتباس العبارة، يتوقف امام الظلال الدلالية للمفردة ومشتقاتها وقفات تتكرر على مدى عقدين من انشغاله النقدي. غير ان ثمة ما يشير الى ان لاهتمامه هذا ارباضات تعود الى بداياته النقدية. فهو يتحدث عن مفاهيم تتصل بـ«التأسيس»، كما يركب دلالاته ويوضحها فيما بعد، مثل «التحيز»، و«الاختلاف الحضاري» وما اليهما. هذا بالاضافة الى انه قبل هذه المرحلة، أي في بواكير كتاباته النقدية، يتحدث عن ارتباط الأدب بمساقه الاجتماعي، ضمن توجه يساري مبكر وعلى نحو يتصل ايضا بتلك المفردة. يأتي التناول الرئيسي الاول لـ«التأسيس» في مقالة تحمل المفردة نفسها عنوانا ضمن كتاب «الأدب في عالم متغير» (١٩٧١)، بعد اشارة عرضية وردت في

المقالة التي تسبقها من الكتاب نفسه تتحدث عن «أبدنا بين التغير والاستمرار»، في مقالة «عن التأسيس (١٩٦٩)» يبدأ عياد من حيث يكون البدء عادة في تحديد المفاهيم، أي من البحث عن أصل الكلمة في المعاجم العربية، لكن المعنى المقصود للتأسيس، وهو «أن يجعل للشيء الجديد أصل، أو يناط بأصل، أو يرد إلى أصل»، جديد على العربية. ثم يتضح في الخطوة التالية أن المعنى ليس مصطلحا أوروبيا أيضا، وأن أقرب المفسرات الأوروبية هما *acculturation* و *assimilation* اللتان تعنيان «اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف» مما يجعلهما «تعبسان عصر الاستعمار» (ص ٢١). ثم يشير بعد ذلك إلى مفهوم وظيفي للتغير الحضاري كرسته الأنثروبولوجيا، مفهوم خال من «القيمة» حيث إنه ينظر للحضارات على قدم المساواة.

يناقش عياد ما اسامه من مفاهيم وفي ذهنه كتاب أو نقاد يأخذون بهذا الاتجاه أو ذاك في دراسة الحضارة، فهو لا ينقسمون في تقديره إلى فريقين، يتبنى أحدهما مفهوم التكيف والتماثل، بينما يتبنى الآخر المفهوم الوظيفي في الأنثروبولوجيا. يبدو أصحاب الفريق الأول «موقنين أن الحضارة الغربية هي وحدها القيمة، وإنها المقياس الذي ينسب إليه مدى «التحضر»، بينما يبدو «أصحاب الاتجاه الثاني منكرين لمعنى القيمة نفسه في دراسة الحضارة» (٢٢). وهذا يعطي عياد مدخلة الملائم لتحديد الدلالة الحقيقية لـ «التأسيس»، الدلالة التي لا تأتي على شكل تعريف جامع محدود، بقدر ما تأتي على شكل دلالة تتجمع من جملة إشارات لعل أوضحها اشارته إلى الحاجة إلى إعادة صياغة العلوم الغربية على نحو يستجيب لاحتياجاتنا كأصحاب ثقافة عربية مغايرة في سياقها للثقافة الغربية:

ما أوجنا إلى إنسان عربي عالم يكتب لنا تاريخنا نقديا لعلم الأنثروبولوجيا عند الغربيين، ثم ما أوجنا بعد ذلك إلى أنثروبولوجيا عربية خالية من انعكاسات الاستعمار في عنقوانه أو أضمحلاله: أنثروبولوجيا تعرف للحضارات قِيمًا بنسبتها إلى التقدم البشري، لا التقدم المادي فحسب بل التقدم الروحي أيضا، لأنثروبولوجيا تبحث «التأسيس»، ولا تبحث «التكيف». حين

تدرس التقاء الحضارات (٢٣).

هنا تسيير دلالة التأسيس في اتجاهين: نقد الثقافة الوافدة، واستبدال معطيات تلك الثقافة بمعطيات نابغة من قيم حضارية ذاتية، مما يجعل التأسيس يتحدد بوصفه عملية إنتاج حضاري تنتقد وتقوم، أو بدقة أكبر عملية «إعادة إنتاج حضاري» تكون بديلا للتكيف والتماثل اللذين لا يعدوان أن يكونا نوعا من موافقة الذات لكي تنسجم مع متطلبات الثقافة الوافدة.

بعد هذا التحديد الأساسي يمضي عياد ليؤطر مفهوم التأسيس بعاملين مهمين: الأول يتعلق بالموقف من الآخر، والثاني بالموقف من الذات. فهو يؤكد أولا أن التأسيس ليس عملية تدبر ظهرها للآخر، بل إنها عملية تلاعب لم تكن لتقوم لولا وجود ذلك الآخر: «أن فكرة التأسيس لا تولي ظهرها للثقافة الغربية بل إنها ما كانت لتوجد لولا لقاءنا بهذه الحضارة» (٢٦). لكن مظلما أن اللقاء بالحضارة الوافدة لا يدفع نحو رفضها، ليس من الممكن أن يؤدي القبول بالتفاعل معها إلى القبول بكل ما فيها. وإذا كان هذا الموقف البهني مألوفًا في حديثنا عن الموقف من الثقافة الغربية، فإن عياد ما يلبث أن يخالف المؤلف بخروجه عن الموقف السهل الشائع والمقال بأن نأخذ الجيد ونترك الرديء، كما لو أن العملية لا تعدو أن تكون اختيارا لأطيب الطعام من مائدة عامرة. بدلا من ذلك يطرح عياد رؤية مركبة تتضمن إنه لا مناص من أن يكتنف اللقاء بالحضارة الوافدة أخطاء وتناقضات تجعل التناقض نتيجة حتمية ينبغي القبول بها: «وقد لا تستطيع الحضارة العربية الحديثة أن تنهض وتعيش في مجتمع الامم اليوم إلا إذا قبلت في رحابها بعض المتناقضات، واستطاعت أن تصلتها بطريقتها الخاصة». هذه الطريقة الخاصة هي التأسيس إذ ينبع من الحضارة وهي تكتسب «خصائصها المميزة... من التاريخ القومي» (٢٣).

تعريف الاصلية بوصفها تنبع، في أحد جوانبها، من التفاعل النقدي مع الثقافة الغربية، هو ما يمنح التعريف نفسه موقعا أصيلا بجعله ينبعث من مشكلات الثقافة العربية ويجبر عن اشكالياتها وموقعها التاريخي. ففي بعض جوانبه يبدو تناول عياد لمفهوم التأسيس متأثرا بمقولة اليوت عن التراث والموهبة الفردية في المقالة

التفاعل.

في كتابه «تجارب في الأدب والنقد» يعبر عياد عن رؤية مبكرة لطبيعة الاختلاف الحضاري الذي لابد للعملية التي عبر عنها فيما بعد بـ«التأصيل» ان تنطلق منها، فهو يقول إن:

هذه المذاهب التي تطور في ظلها «علم الصناعة الأدبية» من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية... إلخ. هي أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون رد الفعل أحياناً لما يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقي أخيراً فتكون نظر حياة وتكشف عن روح حضارة. فهل يمكننا ان نستعير القواعد التي وضعتها هذه المذاهب دون ان نستعير النظرة التي بنيت عليها المذاهب نفسها، وهي نظرة قد لا توافق كياناتنا النفسي ولا تلائم اتجاه حضارتنا؟ (ص ١٨).

هنا يرسم عياد ملامح التحدي الذي كان عليه ان يواجهه في قادم عمله، ومعه في ذلك جانب كبير من النقد العربي، بل من الثقافة العربية المعاصرة ككل: كيف يمكن ان نستعير ما لدى الغرب من مذاهب دون استعارة النظرة التي بنيت تلك المذاهب عليها؟ اقول «جانب كبير» لأن ثمة اختلافاً بين عياد، او الخط الذي يمثله في النقد والثقافة العربية ككل، وبين خطوط أخرى، يتضح في مسألتى الكيان النفسي والاتجاه الحضاري الذي يرى عياد انهما قد لا يتفقان مع النظرة التي تنطوي عليها المذاهب الغربية. فعياد ينطلق بهذا المعنى ضمن خط يشمل الكثيرين غيره من المنتمين إلى الثقافة العربية، انه اذا يدعو بشكل عام إلى التجديد والانفتاح مع تمسك واضح بقيم ومبادئ تقره تارة من هذا الاتجاه لتبعده تارة أخرى عنه نحو اتجاه آخر. وهو في هذا الاتجاه يبتعد بشكل واضح عن المسارات الليبرالية الحداثية او التكنولوجية (بالمفهوم الأوروبي للتكوين)، المسارات التي لا ترى تكوين الحضارة العربية او اتجاهها من الزاوية التي يراها عياد، وانما من زاوية أكثر تصالفاً مع «النظرة التي بنيت عليها المذاهب» نفسها. ويمكننا تبين بعض معالم رؤية عياد في مقدمته للطبعة الثانية من تجارب في الأدب والنقد (١٩٩٤) حيث يصف منطلقاته حين ابتداء نشر مقالاته الاولى ما

المشورة للنقاد الغربي حول الموضوع. فالهوت يرى ان الموهبة الادبية الجديدة لابد ان تنبع من مواجهة التقليد، او الثقافة المتوارثة. فهي مواجهة حتمية تحتاجها الموهبة لتجد لنفسها موقعا، او لتأصيل نفسها بمفهوم عياد. وهي على هذا الاساس تتفاعل مع الموروث حسب قوتها: الموهبة القوية لا تكفي بالتأثر بالماضي وانما تعيد صياغته حين تحفر لنفسها مكانا في بنائه الضخم. لكن الهوت الذي يتحدث من موقع التفوق الحضاري غير معني بثقافة أخرى في اكتساب اصالته، وهو حين يتحدث عن ثقافات شرقية كاليهندي لا يتحدث عنها كحضور حتمي في نسج التراث الغربي، بينما تمثل الثقافة الأخرى، و هي هنا الثقافة الغربية، حضوراً طاعياً بالنسبة لنقاد عربي كعياد، وما العلاقة بين مفهومه للتأصيل ومفهوم الهوت للعلاقة بين الموهبة والتراث الا أحد وجوه ذلك الحضور. (٤)

من جوانب الاختلاف بين عياد والهوت ايضا تأكيد النقاد العربي على حتمية التناقضات في التفاعل الحضاري والحاجة إلى القبول بها، في مقابل قناعة الهوت بتأثيرات البناء الكلي للثقافة الأوروبية و موقفه المترفع إزاء الثقافات الأخرى «(لكل الأدب الأوروبي منذ هوميروس... وجود متزامن، ويؤلف نظاماً متزامناً)». (٥). «لكن الأهم من ذلك فيما يخص بحثنا هنا هو دلالة التناقضات على طبيعة المسمى او المشروع التأصيلي الذي اتسمت به جهود عياد النقدية، ففي القبول بالتناقض مؤشر على موقف قلق يجعل التأصيل هدفا يصعب الوصول إليه بدلا من أن يكون سهل التناول، وفي تصويري ان جزءا من أهمية النقد الذي تركه عياد هو في هذا القلق الذي تنسج شواهده لتشمل الكثير من أعمال الناقد وعلى فترات متباعدة نسبيا. ذلك ان لهذا القلق دلالة على الوعي بأن الاشكالية الحضارية التي تواجهها الشعوب العربية أعقد من ان تحل بتوليفة سهلة، او ان الحل عندما سيأتي سيكون الحل الأمثل. ومن ذلك التفاعل الادبي والنقدي مع معطيات الحضارة الغربية. فتأصيل أي من تلك المعطيات لابد اولاً ان يمر بالوعي باختلافها، أي بما تتضمنه من «موقف» حضاري خاص قد يتضمن تناقضاته الخاصة، تماما مثلما هو الحال في الموقف الحضاري العربي الناتج عن ذلك

سيبدو خليطاً متنافراً من المبادئ والقيم:

كنت منذ أواخر الأربعينات اتطلع الى التغيير وأميل الى الاشتراكية (وقد قرأت صدراً لا بأس به من كتابات ماركس ولينين وستالين) وكنت رغم وطنيتي المصرية الضيقة أعشق شعر المتنبي. واعتقد اني كنت بجانب ذلك كله مسلماً صحيح الايمان، فلم يكن قلبي ليطاوعني، مهما عربد الفكر، على التجديف في آيات الله. (ص 5).

في الفترة اللاحقة لهذا الوصف لا نجد ما يبرر القول ان هذه العناصر قد اختفت، وإنما قد نجد ما يبرر القول انها اتخذت هيئة مغايرة وتفاوتت نسب حضورها وأهميتها. نقد بقي مؤمناً بأهمية الواقع بعناصره الاجتماعية والتاريخية في دراسة الأدب، لكن البعد الميتافيزيقي لديه اتخذ هيئة أكثر وضوحاً وتأثيراً، على نحو تبين في موقفه ازاء الثقافة الغربية ورفضه أحياناً لمذاهبها، وتقبله أحياناً أقل لبعض ما فيها، مع تشكك دائم أو شبه دائم بما تمثله وتقدم به.

من المظاهر الكثيرة لموقفه المضاد موقفه ازاء الحداثة كما عبر عنه في كتاب صدر في الفترة الأخيرة من نشاطه النقدي هو «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين»

هل نقول- أكثر من هذا- ان دعوى «عربية» الحداثة- هذه الحداثة- دعوى زائفة، لأنها لا تزيد على ان تنقل إلينا مفاهيم الحداثة الغربية، بل مفاهيم «حداثة» معينة، حداثة الغرب، واللافت، والمثير، بعد ان انقضى عهد رواد الحداثة الحقيقيين، أمثال بودلير ورامبو وأزرا باوند، ود. هـ.لورنس، و.ب. بيتس، وجيمس جويس، و.ت.س. اليوت، الذين شككوا أبناء الحضارة الغربية في قيم هذه الحضارة، وهي نفسها التي يبشر بها حداثيون هؤلاء باسم الحضارة الانسانية، وهي بالفعل حضارة انسانية، لأنها جعلت الانسان مصدر القيم كلها، فانتهمت بأن أصبحت الآلة التي اخترعها الانسان لتنهيه له مزيداً من القوة أو مزيداً من السعادة، سبباً لشقاؤه وربما لدماره؟ (٦٩) (٦).

هذا الموقف لا يختلف كثيراً عن موقفه ازاء البنوية المعبر عنه قبل قليل، أو موقفه منها المبين في مقالته المعروفة «موقف من البنوية»، في مجلة فصول (٨)، أو موقفه من تعامل كثير من النقاد العرب المحدثين مع

الثقافة الغربية، والكيفية التي يضعون بها الموروث النقدي العربي ازاء تلك الثقافة على ما يبدو من تميز في موقفهم ازاء موقف «جيل الرواد» من ذلك الموروث:

اما الحداثيون فانهم- والحق يقال- اشد التفاتاً الى التراث من اسلافهم الذين اصطلحنا على تسميتهم بجيل الرواد، والذين لم يروا في النقد العربي القديم ما يستحق الوقوف عنده، وراحوا ينتقدون ما يمكن انقاذه من الشعر والنثر باستخدام اساليب النقد الاوربي الحديث. فهؤلاء الحداثيون الجدد يأخذون بيد النقد العربي القديم ويركبونه طائرة ليلتحق بجامعة اوروبية أو امريكية، طالباً حياً متوارياً في زحمة النقد الحديث، لا يتكلم الا حين يتهمس الاستاذ مشجعاً، فيخلق تعليقه الصغير المزدب، ثم يعود الى الاستماع والنقل، (على هامش النقد) (٣٧).

ما يأخذه عياد هنا على كلا الفريقين ليس انشغالهما بالثقافة الاوروبية في دراسة النقد العربي، وإنما انشغالهما عن الإبداع العربي نفسه، فهو لا يرى غصاصة في الاتصال بأوروبا ودراسة النقد العربي في ضوء ثقافتها، لكن الانشغال الذي ينتقده عياد هو ما يبدو اشبه بالنقد على كثير من النقاد العرب ومنهم عياد نفسه حين سعى الى الاسلوبية. ومع ذلك فإن نقده هنا يتضمن عدم ارتياح لمساره العلمي، كما لمسار غيره اذ يمعنون في المأقفة والتكلم، بالإضافة الى رغبة لديه في الانصراف الى شخصية الناقد الهاوي، الناقد غير المحاصر بقوانين ومذاهب.

لقد كان عياد يخوض غمار تجربة التحديث بقلق الموصول وبما لا يد لتلك التجربة ان تعلق به من مشكلات وتناقضات. وان كان ثمة ما يميز عياد في تجربته تلك فهي، من بين اشياء اخرى، سعيه للوقوف دائماً موقف الواعي بما يحيط به من مشكلات قد تحيط محاولاته هو قبل غيره، لكن مقدرته على الوعي تظل، رغم تميزها، محدودة بشروطها التاريخية غافلة حتماً عن جوانب يستحيل على الكائن البشري ان يحيط بها، فهو لا يطرح تجربته على انها تجربة قلق، لكنها تبدو كذلك لمن يتأمل بعض وجوها، ومن ذلك نقده للتفاعل مع الغرب وانغماره فيه في الوقت نفسه، كما ان منه سعيه للوقوف خارج التمدن ثم دخوله فيه دون تبرير كاف لتلك

المراوحة، أن لم نقل التناقض. وقد لاحظ بعض من درسوا عياد ظاهرة التناقض لديه، لكن منهم من توصل الى انه «استطاع حل جميع المتناقضات» (٨) وهو ما لا تسنده الشواهد الكثيرة.

لقد تحدث عياد عن التأسيس النقدي بوصفه «درسا نقديا عريفا للعلاقة بين الأشكال الأدبية الوافدة وبين الأصول العربية، سواء كانت أصولا رسمية أم شعبية». ثم اضاف: «إن التأسيس، مثل كل ظاهرة أدبية، عمل يقوم به الاديب المنشئ قبل ان يقوم به الناقد الدارس»، وضرب لذلك مثلا بالمرسح العربي الذي مر بعملات تأسيسية مثل اختيار ما يقترب من الثقافة الشعبية العربية، كاختيار مارون النقاش للابريث او التمثيلية الغنائية «لانه يتحفظ مع الميول الشعبية العربية الى الغناء والطرب (الرؤيا المقيدة، ٢٨)، أي انه يتفق مع ما سبق ان اسماه «كياننا النفسي واتجاه حضارتنا». ولان العملية بهذا الطول والعقم فانها ليست مما ينجزه الفرد الواحد: «عملية (التأسيس)»، سواء نظرنا إليها عند الاديب المنشئ أم عند الناقد الدارس، تنطوي على جدال مستمر بين الاصول والوافد، بحيث تبدو (الاصالة) عملية نسبية ومتطورة، اشبه بتيار مطرد لا يتوقف ابدا» (الرؤيا المقيدة، ٢٨).

هذا الجانب النسبي المتطور أو الجدلي (وليس من الواضح ما اذا كان عياد يقصد الديالكتيك الهيجلي تحديدا أم لا) هو في تقديرنا ما يفسر تردد عياد أو مراوحته بين التذهب والوقوف خارجه، بين العلمية واللاعلمية، الدراسة الاكاديمية والمقالة. لقد اكاد في اواخر الستينات ومطلع السبعينات، في احد كتبه التي تخرج على المذهبية، ان جيله من المثقفين العرب، الجيل الذي يقبب جيل الرواد (الافغاني/ عبده) ومن تلاهم (طله حسين/ العقاد)، يضطلع بمهمة تتجاوز التأسيس والتغيير الى «ان يجعلوا التغيير تأسيسا» ثم فسر ذلك بقوله انها تعني «ان يعيدوا- بالطرق العلمية- دراسة الاشكال المكتسبة باعتبارها وقائع متطورة لا حقائق مطلقة، ثم يعيدوا صياغتها ليجعلوها ملكا لهذا الشعب العربي، وافية بمقاصده، «لكنه لم يلبث ان عقب- وكأنه ادرك صعوبة المهمة حتى على الجيل الواحد- ان هذه

المهمة ليست «مهمة الجيل الاوسط وحده، بل هي مهمة اجيال عدة قادمة» (الادب في عالم متغير ٢٠).

لقد سعى شكري عياد الى التأسيس النظري كجزء من ممارسته لدوره كأحد افراد الجيل الثالث أو الاوسط كما يسميه، أي دوره التأسيسي، وذلك من خلال دراسات مختلفة سواء كانت لاشكال ادبية كالقصة القصيرة «دراسة في تأسيس فن ادبي»، او منجز كالنقد الاسلوبي. وكان تعامله مع الاثنين تعاملًا مع اشكال مكتسبة حاول ان يعيد صياغتها بمزجها بالمرورث سواء كان ابداعيا أم نقديا كالبلاغة العربية. لكنه مع ذلك ظل متشككا بنجاح المحاولة أو بإمكانية تحقيقها، فكتب مقالاته ليذكر القارئ- بكل صدق- ان محاولته لا ينبغي ان تؤخذ كإنجاز نهائي. ولعل في المقدمة التي كتبها لكتابه (الرؤيا المقيدة) اوضح الادلة على هذه الحيرة ازاء المذهبية وما تنطوي عليه عادة من قناعات علمية أو شبه علمية وآراء جاهزة، فهو في المقدمة يشير الى العنوان التفصيلي لكتابه، وهو «دراسات في التفسير الحضاري للأدب» ليؤكد ان المقالات تصدر عن تصور للأدب بوصفه مقيدا «بطابع الحضارة التي ينتمي إليها»، ثم يضيف:

عن هذا التصور صدرت المقالات التالية. فان وافقك هذا التصور فذاك، وإلا فكن على ثقة من شيلين: اولهما اني لم استمل هذا التصور من فلسفة معينة، ولكني صفت من معايشة طويلة لروائع الادب القديم والحديث، وثانيهما اني لم اضع هذا التصور امامي حين شرعت في الدراسات التي بين يديك، فستطيع ان تطمئن الى انك لن تجد تطبيقا آليا لنظريتي لا ترضاها، بل اني لن اعجب اذا وجدت في هذه الدراسات ما يناقض النظرية التي اوضححتها لك، ان جاز، ان نسمي مثل هذا التصور نظرية (٤).

اننا بقراءة عياد نتأمل تجربة مميزة، وان لم تكن فريدة تماما، في التعامل مع الادب والنقد سواء جاء من الموروث أو الواقع أو الوافد. فهي مميزة لأنها تتضمن انجازات نظرية وتطبيقية (ليس هذا الحيز المكان الكافي لتقييمها)، وليست فريدة تماما لأنها تعكس

يتجاوز رسالة لنيل الماجستير اصدت على شكل كتاب ويحنا قصيرا. أما ما عدا ذلك فهناك رسالة ماجستير أخرى حول كتابته للقصة القصيرة.

٢ - كتاب ارسطو طاليس في الشعر: نقل ابي بشر متى بن يونس القناني من السرياني للعربي (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦-١٩٦٧) وتتمثل الاطروحة في تحقيق وترجمة حديثة مع دراسة لأثر الكتاب في البلاغة العربية.

٣ - لعل من الطريف ان يجد عباد هدم البنيوية في تغذيتها بمفاهيم ميتافيزيقية، بينما يجد التقويضيون او التفكيكيون، الغربيون ذلك الهدم نفسه في عدم تمكن البنيوية من ان تتلخص من تلك المفاهيم الميتافيزيقية، فالبنيوية بالنسبة لعباد ضد الميتافيزيقا، وهي كذلك بالفعل، لكنه لا يلتفت الى بعض بقايا الغيبيات فيها مما يجده التقويضيون فيستكثرون.

٤ - (كان عباد أحد الذين قدموا اليوت الى قراء العربية حين ترجم له كتاب «ملاحظات نمو تعريف الثقافة» القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت، ١٩٦١). وقد قدم عباد لترجمته ملاحظات نقدية موجهة لاليوت نفسه، ملاحظات لم نعد ان نجد ما يترجم للنقاد الغربيين، حيث تسود روح من التجهيل غير العادي بين المترجمين والنقاد العرب. لكن عباد لم يكن مترجما عاديا في موقفه ازاء الثقافة الأخرى، ونشاطه في الترجمة جزء من مساهمته القاصي اجمالا. وقد سبق لي أن تناولت اشكاليات النقد الغربي في تعامله مع الثقافة الغربية في بحثين يمكن الرجوع اليهما، هما: «المروحة المنهجية: ملاحظات حول جوانب من النص الجديد» (١٩٩٣، ١٤)؛ و«مستقبل النقد: غربة السباق: من اشكاليات المخافة في نقد البنيوية في النقد العربي الحديث»، مجلة عالم الفكر (الكويت، مج ٢٨، ع ٤، ابريل/يونيو ٢٠٠٠).

٥ - :Orientalist وانظر مقالتي: Limited, 1972) Selected Essays : Faber of Tradition in Anglo-American Literary Criticism (1989) : «ألف» ع ٩، مقالات مختارة، ص ١٤ وما بعدها في مجلة Discourse the Concept حول العلاقة بين مفهوم اليوت للتراث وأوروبا من ناحية، والثقافات الشرقية من ناحية أخرى، وهو موقف يتضح After Strange Gods بشكل خاص في كتاب اليوت ٦ - انظر ايضا قوله في مكان آخر من الكتاب نفسه: «وأصحاب الحداثة- كبارهم وصغارهم- يتجاهلون نقائص الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائص...» (ص ١٨).

٧ - (فصول) مج ١ ع ٢ يناير ١٩٨١.

٨ - القصة القصيرة عند شكري عباد، ٣٣: فيروز زين العابدن.

جانبا بارزا من جوانب المآزق الحضاري الذي تعيشه الثقافة العربية المعاصرة ، فالمشكلات التي واجهها عباد واجهها ويواجهها نقاد ومفكرون آخرون كثر. ما قد لا يتكرر كثيرا هو أن مواجهة عباد تمت على مستوى من العمق والشفافية يصعب العثور عليهما في نقدا العربي المعاصر.

ببليوجرافيا لبعض أعمال عباد

٢ - علي هامش النقد . القاهرة . أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ .

٣ - المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين . الكويت : سلسلة عالم المعرفة (١٩٧٧) ، ١٩٩٣ .

٤ - الادب والانسان الغربي : من عصر النهضة الى عصر التنوير تأليف ج . ب . بريستي ، القاهرة: أصدقاء الكتاب، ١٩٩١ .

٥ - الفلسفة والابداع مبادئ علم الأسلوب العربي . القاهرة: استرنشونوال برس ، ١٩٨٨ .

٦ - دائرة الابداع مقدمة في أصول النقد . القاهرة : دار الياس المصرية ، ١٩٨٦ .

٧ - اتجاهات البحث الأسلوبى. دراسات أسلوبية، الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥ .

٨ - مدخل الى علم الأسلوب الرياض: دار العلوم، ١٩٨٢ .

٩ - الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب. القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨ .

١٠ - الأدب في عالم متغير القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١ .

١١ - القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي. القاهرة: أصدقاء الكتاب، ١٩٦٨؛ ط ٣، ١٩٩٤ .

١٢ - تجارب في الأدب والنقد القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧، ط ٢، أصدقاء الكتاب، ١٩٩٤ .

١٣ - الحضارة العربية. القاهرة المكتبة الثقافية (١٩٧٢)، ١٩٦٧ .

١٤ - كتاب ارسطوطاليس في الشعر: نقل ابي بشر متى بن يونس القناني من السرياني الى العربي تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧ .

١٥ - ملاحظات نحو تعريف الثقافة تأليف ت.س. اليوت، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦١ .

١٦ - البطل في الأدب والاساطير، القاهرة. دار المعرفة، ١٩٥٩؛ ط ٢ ١٩٧١

الهوامش

١ - لا أعرف دراسات كثيرة عن جهود عباد النقدية، وما عرفته لا

الأمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب

هذه ترجمة لفصل عنوانه «ما بعد الحداثة: تاريخ فكرة» اخترته من كتاب ألفه الأستاذ ديفيد لاين بعنوان «ما بعد الحداثة» (Postmodernity) (مطابع الجامعة المفتوحة، باكنجيم، الطبعة الثانية، ١٩٩٩). يرى المؤلف في هذا الكتاب أن ما بعد الحداثة تمثل «إشكالية» قيمة تلفت انتباهنا إلى مسائل أساسية تخص التغير في المجتمعات المعاصرة وتدعونا إلى المشاركة في النقاش الدائر حول طبيعة المجتمعات الحالية ووجهتها المستقبلية في ظرف يتسم بالهولمة والشمولية. كما يذهب إلى أن التداخل بين ما بعد الحداثة وما بعد الحداثة يشير إلى أن الاجتماعي والثقافي ينتميان إلى نفس المجال رغم أن معظم النقاش ما بعد الحديث للأسف يدور في جو من البحث المجرد دون مرجعية أساسية ترسخه في الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

تأليف: ديفيد لاين

ترجمة: خميسي بوعزارة *

وPulp Fiction)، كل هذه شكلت في وقت ما بؤرة هذا النزاع؛ كذلك ظهرت إشارات إلى ما بعد الحداثة في وسائل الإعلام الأكثر شعبية تذهب من السفرة والاستهتار إلى مسلسل من ثلاث حلقات عنوانه «الحقيقة» أو «الشيء الحقيقي» The Real Thing على شاشة التلفزيون البريطاني BBC في بداية التسعينيات. وهكذا نجد أن ما بعد الحديث قد تسرب من مسام جدران الأبراج العاجية وهو بذلك يدل بالنسبة للكثير على ضرب من التجربة اليومية المعيشة.

غير أن فكرة ما بعد الحداثة قد تكون في نهاية المطاف وهدماً من أوهام الخيال الأكاديمي الجامع أو المبالغة الشعبية أو آمال المتطرفة الخائبة، كما نهدمها، أي ما بعد الحداثة، عرضة للانقضاء القاتل أنها، رغم أنفها، يمكن أن تعتبر ظاهرة غريبة خاصة بالغرب، ولذلك يجب التحلي عنها لصالح عبارة أنسب مثل «عصر الشمولية» (global age) (١)، إلا أن مثل هذه الاعتراضات يمكن ردّها كما سنرى فيما بعد. إن مفهوم ما بعد الحداثة يستحق التحري والبحث لأنه يلفت انتباهنا إلى سلسلة من الأسئلة الهامة ويشدّ نكاعاً وحساسيتنا، ويساعدنا على النظر إلى بعض القضايا على أنها مشكلات قابلة للشرح والتحليل، ويجبرنا على النظر إلى أبعد من القضايا التقنية

«لقد غطت عاصفة العالم الثلجية عتبة الباب...ولقيت نظام الروح»

ليونارد كوهن، «المستقبل»

هل ما بعد الحداثة فكرة، تجربة ثقافية، وضعية اجتماعية، أم هي كل هذه في آن واحد؟ مما لا شك فيه أن ما بعد الحداثة توجد كفكرة أو شكل من أشكال التحليل النقدي في أذهان المثقفين وفي وسائل الإعلام، وقد تمخضت منذ الثمانينيات عن جدال حاد، غاصب تارة وقلق تارة أخرى، شمل العديد من الاختصاصات من الجغرافيا وعلم الألوهمية إلى الفلسفة والعلوم السياسية، ثم امتد في التسعينيات إلى الاختصاصات التطبيقية أكثر التي أخذت تتساءل عما قد تعنيه «الممارسة ما بعد الحديثة» في علوم التسيير والعمل الاجتماعي والتعليم والقانون.

أما النزاع القائم حول «ما بعد الحداثة» في ميادين الفن والهندسة المعمارية والنقد الأدبي والسينمائي فهو أقدم، فبنائية ملحق المتحف الوطني فننتوري Venturi في لندن والروايات مثل آيات شيطانية» Satanic Verses والمريض الإنجليزي» The English Patient، والأفلام مثل Blade Runner

* أكاديمي من الجزائر.

الضيقة المنفصلة وعلى الاشتباك مع التغيير التاريخي بشكل عام. ولكن أود أولاً أن أبدأ بتقني النسب الاجتماعي والفكري لما بعد الحداثة، فما هو إذن تاريخ هذه الفكرة؟ هناك سلسلة من الأفكار الغربية تبدأ بفكرة «العناية الإلهية» التي تحولت بعد ذلك إلى فكرة «التقدم» ثم تغيير مرة أخرى إلى فكرة «العدمية»، ولأن لكل من هذه المفاهيم محاولته من الدلالات المتميزة إلا أن هذا المخطط يمثل منطقاً مناسباً. وتعلق العناية الإلهية بتكفل الإله بالكون بعد خلقه وتحكمه في عملية التاريخ بحيث تتقدم تقدماً خطياً نحو هدف محدد، ومن دعاة هذه الفكرة في القرن الرابع عشر المفكر المسيحي أوغسطين هيبو الذي سيكون لتأثيراته في «مدينة الإله» The City of God الأثر العميق في تشكيل الحضارة الغربية، وتتفي نزعة العناية الإلهية وجود أي حركة تكرارية أو دائرية في التاريخ موحية بذلك بالأمل الموجه نحو المستقبل عوض الاستسلام والتشاؤم (٢)

غير أنه تم الجمع بسهولة، خاصة تحت تأثير الفكر التنويري في بداياته، بين التأكيدي على حركة التاريخ باتجاه الأمام والاعتقاد بأن الأمور عموماً تتجه نحو التحسن، وقد دفع تحرير العقل من قبضة العصور الوسطى والفكر التقليدي إلى الاعتقاد بأنه بمقدور البشرية تحقيق تقدم أكثر وأسرع. وتكمن المفارقة في أن المعلقين المسيحيين أنفسهم كثيراً ما شععوا هذه النظرة. ولكن التأكيد على دور العقل والتقليل من دور التدخل الإلهي أدباً إلى زرع البذرات الأولى لنوع مادي من العناية الإلهية، أي فكرة التقدم (٣) وحلت ثقتنا في حواسنا محل ثقتنا في القوانين الإلهية، وبذلك ظهرت إلى الوجود النظرة العلمية الحديثة للعالم، وفي نفس الوقت بدأت أوروبا تهيم على العالم سياسياً واقتصادياً، كما يرى

أنثوني جيديس: "Anthony Giddens"

«لقد شكل نمو البأس الأوروبي العامل المساعد المادي للفرضية القائلة بأن النفس الجديدة للعالم تأسست على قاعدة متينة وفرت في نفس الوقت الأمن والأمان والتحرر

من دوجماتية التقاليد» (٤)

ولكن ما مدى متانة هذه للقاعدة؟

رغم أن هدف التنوير، وبالتالي مشروع الحداثة، هو القضاء على الشك والتأرجح إلا أن العقل المستقل لن

يتخطى عن شكوكه أبداً، وهي شكوك ضرورية إذا أراد أن يتجنب السقوط في «الدوجماتية»، وهكذا أصبحت نسبة المعرفة تتخلل الفكر الحديث وتلازمه، ولكن لأن القوانين الطبيعية الشاملة ما زالت مرغوباً فيها في عملية المحاكاة المادية للفكر الإلهي كان ينظر إلى النسبية كشئ مزعج. أما اليوم فالتسليم المتزايد بأن ملاحظتنا، مهما كانت دقيقة، تعتمد على فرضيات، وأن تلك الفرضيات لها علاقة بتصورات مختلفة للعالم وبمواقع سلطوية، جعل النسبية تبدو وكأنها موقف طبيعي، وهنا يرى أولئك المتأثرون بنيتشه Nietzsche عدم جدوى أحلام الحداثة بالشمولية والكونية (٥) وهكذا بدأ جينين العدمية يتشكل في أحشاء الحداثة.

وبلغ الإيمان بفكرة التقدم أوجاً في قمة الطمانينة الفيتكونية والاستعمار الأوروبي واستئناس العالم الجديد في أمريكا الشمالية، وقد وجد هذا الإيمان مبرراته في ملاحظة (موجهة بعض الشيء) بعض الظواهر والأحداث، إذ أن الآمال لم تفتقر كلية بالرغم مما توالى من الأحداث المحبطة كالحرب العالمية الأولى وأزمة ١٩٢٩، فقد احتفلت البشرية سنة ١٩٤٣ بمناسبة معرض شيكاغو العالمي بمقرن من التقدم، وفي نفس السنة اعتلى هتلر سدة الحكم في ألمانيا وأعدا بالتقدم من خلال الاشتراكية الوطنية، بسياراتها الميكانيكية ومخططاتها الصحية. ثم خفقت شعلة الإيمان بالتقدم وكادت أن تنطفئ من جراء الحرب العالمية الثانية فقط لتنتعش اصطناعياً بواسطة تطور علمي تكنولوجي ضخم وانفجار استهلاكي لم يشهد له نظير، وفي هذا الجو بالذات تكرر مفهوم الحداثة كتجسيد لهذه التحولات، غير أن الضرر كان قد حدث، فالاستعمار انهار بانتزاع المستعمرات الواحدة بعد الأخرى لاستقلالها السياسي، وبدأت الشعوب تهاجر من منطقة إلى أخرى عبر العالم بشكل متزايد كما بدأت مساوئ التطور الصناعي تتجلى بشكل مرعب في تدهور البيئة وتناقص الموارد غير المتجددة وتآكل طبقة الأوزون.

وكانت نتيجة كل هذه المستجدات (وليس هذا مقصوراً على المستوى الفكري) وضع كل المعتقدات الموروثة موضع السؤال العميق، ففي الغرب أدت ثورة ثقافية كبيرة إلى تليين الحدود القديمة أو زعزعتها، وقد طرحت

لا مبالية ولا مسؤولية تماما. ولكن إذا تمعنا في الأمر من حيث محاولة إدراك التغييرات الكبرى في الوعي الاجتماعي التي تلهم القوى التكنولوجية الاجتماعية وتجسدها، فإن هذا المخطط يسلط الضوء على المراجعات والأحوال الناشئة. وإذا اتسمت الحال ما بعد الحديثة بشيء من العدمية فذلك معناه أن الواقع والحقيقة تغشاهما الضبابية وأن إثبات الحقيقة لم يعد بالسهولة التي كان يبدو عليها من قبل، وهذا لا يعني بالضرورة أن الإنسان قد فقد القدرة على الإيمان تماما أو أنه يقف مثلولاً أمام افتقار الوجود إلى معنى واضح ثابت.

إن مصطلح «ما بعد الحديث» يستعمل في هذا النص بمعنى استفاد. وليس بالضرورة موت. الحدائق واستهلاكها، ومن حيث كونه أداة تحليلية خامة من الأخصن أن نفكر بين «ما بعد الحديث» و«ما بعد Postmodernism» حيث التأكيد على البعد الثقافي، و«ما بعد الحديث» Postmodernity حيث نركز على البعد الاجتماعي. (٨) أقول أداة «خامة» لأسباب ستعرض لها بشكل أعمق فيما بعد تكمن أساسا في عدم إمكانية استخلاص الثقافي من الاجتماعي مهما كان ذلك مرغوبا فيه، وهناك إحساس قوي بأن الاجتماعي أصبح ثقافيا أكثر فأكثر. ويتعلق مصطلح «ما بعد الحديث» هنا بالظواهر الثقافية والفكرية وبإنتاج المنتجات الرمزية وتوزيعها واستهلاكها، ويتمثل أحد الأمثلة من الجانب الفكري في التخلي في فلسفة العلوم عن مبدأ «التأسيسية» foundationism، أي النظرة القائلة إن العلم مبني على أسس متينة من الحقائق الثابتة، وأدى هذا إلى ما عرف بـ«حروب العلوم» في التسعينات. بالإضافة إلى هذا تسائل ما بعد الحديثية كل المعتقدات والانتماءات الأساسية في التنوير الأوروبي، وكما يقول جاري وولر Gary Weller: «تستهدف ما بعد الحديثية الإطاحة بثالوث التنوير - العقل، الطبيعة، التقدم - الذي يبدو أنه أطاح بالثالوث السابق». (٩) ولكن يمكن ملاحظة ما بعد الحديثية في الحياة اليومية في عتم الحدود بين الثقافة «الراقية» والثقافة «الدنيا»، وانهيار الترتيبات السلمية في المعرفة والذوق والتصور، والاهتمام بالمطي عوض الكوني أو الشمولي، فالعلم إذ يتخلى عن صلابته ومقانة أسسه تتزعزع سلطته وتضعف مكانته ويصبح الشعار

الستينات تحديات ثقافية وسياسية على غاية من الأهمية فتحت المجال واسعا أمام إمكانية إعادة صياغة التقاليد والأذواق، أي أطلق العنان لـ«الثورة التعبيرية» (١٠). the expressive revolution كما ظهرت إلى الوجود حركات اجتماعية جديدة ووجدت التشكيكية مؤنتها في حرب الفيتنام وفضيحة ووترجيت، وبموازاة هذه التطورات ازدهرت الحركات الديمقراطية في أوروبا الشرقية وأعطت ثمارها في سقوط الشيوعية. وهكذا أصبحت فترة ١٧٨٩-١٩٨٩ رمزا للقرنين من الزمن يمثلان عمر الحدائق التي تجسدت سياسيا في البحث عن عالم عقلاني - من الثورة الفرنسية إلى سقوط اشتراكية الدولة البيروقراطية. ومع تبدد أحلام التفريب الحمقاء وتعالى الأصوات المعارضة (كالإسلام السني مثلا) ازدادت حدة مساهلة فكرة عالمية المعرفة أو الثقافة أكثر من أي وقت مضى، (١١) وبدأ يتجلى أن التقدم بواسطة التطور الصناعي والنمو الاقتصادي له جوانبه السلبية الهامة. يفقد ما أتت العقلانية بالأحلام اللذيذة كانت أيضا مصدرا للكثير من الكوابيس، أما لاعقلانيات المخدرات والديانات الجديدة فهي تعد بأشياء أحسن. كما لوحظ أقول كبير في الشرعية السياسية وفقر في حافظ المواطن للعمل، وراح المفكرون والمثقفون ينتزعون حول ما إذا كانت هذه الأزمة كارثة أم فرصة جديدة، وراحوا يبحثون عن مصطلحات جديدة للتعبير عن الوضعية الناشئة، ومن بين هذه المصطلحات مصطلح «ما بعد الحديث»، هذه الأخيرة التي يجب مقارنتها بمصطلحات أخرى. قد يفضلها البعض. تشكلت من بادئات أخرى تسبق كلمة «حديث» أو مفاهيم أخرى. مفهوم العولمة مثلا. لا تحمل إشارة واضحة إلى فكرة «الحديث».

إن المخطط الذي يربط العناية الإلهية بفكرة التقدم ومن ثمة بالعدمية يبدو بسيطا ولكنه على غاية من الأهمية، وبالطبع يمكن أن يقال إن جذور العدمية ضاربة في الزمن وأن الإيمان بالعناية الإلهية والتقدم مازال موجودا اليوم ويتمتع بصحة فكرية جيدة. كما يمكن أن نلاحظ أن هناك تصوريين لكل من هذه المفاهيم الثلاثة، تصور سطحي وتصور جاد معق: ففي التصور الأول يبدو أن العناية Providentialism لا شيء أكثر من القضاء والقدر وأن التقدمية Progressivism دائما متفائلة بشكل أعمى وأن العدمية Nihilism

والمنطقة والجنس البسيكوثقافي والطبقة.

أيام ما بعد الحداثة

لكي يتسنى لنا فهم التيارات الأساسية في الفكر ما بعد الحديث يجدر بنا أن نرجع قليلاً إلى الوراء لنستجوب أولئك المفكرين الذين استبقوا ما بعد الحداثة، ومن دون شك أن أهم مفكر في هذا الصدد هو فريدريك نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠) Friedrich Nietzsche، فهو بحق مفكر ما بعد حديث سابق لأوانه. وقد صرح في ١٨٨٨ أن «العدمية أصبحت تدق على الأبواب»، وبالفعل فإن «أغرب الضيوف هذا» كان مشاراً للشكوك والمخاوف في أوروبا، أما بالنسبة لنيتشه فالحقيقة «هي فقط تبلور أو تصلب الصور المجازية القديمة»، ويجب فهم هذا التعبير في سياق أوروبا التنويرية كما يجب إعادة تدويب الصور المجازية لنبيين أنها معتقدات بشرية أو وجهة نظر هذه الفئة الاجتماعية أو تلك، لقد كرس نيتشه حياته للكشف عن خواء الأمال التنويرية، إلا أن أعماله بدأت تفهم فقط، ويشيء من الشار لتجاهلها، بعد مضي قرن كامل من الزمن (١٢).

يدور أحد أهم موضوعات النقاش ما بعد الحديث حول الواقع reality (أو الحقيقة) أو عدمه أو تعدده، وتمثل العدمية المفهوم النيتشوي الأكثر مطابقة للتعبير عن سيولة ولامحدودية الحقيقة أو الواقع (١٣). وعندما تنصب نظرة العقل الحديث، المشككة المواضبة، على العقل نفسه تتولد العدمية، وهي تهاجم العقلانية أينما كانت، في الفن أو في الفلسفة أو في العلوم، حيث إن الأنظمة التي تسمى نفسها أنظمة عقلية (أو فكرية) هي في الحقيقة أنظمة إقناع، وهكذا يتم إسقاط القناع عن إدعائها باكتشاف الحقيقة لتبدو كما يقول نيتشه فقط كتجليات لـ «إرادة السلطة»، أي أن أولئك الذين يدعون بضعف أنفسهم في منزلة أعلى من أولئك الذين يدعى عليهم وبذلك يهيمنون عليهم.

لقد اكتسب نيتشه شهرة كبيرة عندما صرح بـ «موت الإله»، ولو أن الكثير يرون أن هذه الصيغة ليست إلا تعبيراً مجازياً عن فقدان الأسس الفلسفية ولكنها أيضاً تمثل شكلاً جاداً من أشكال ضد الألوهية. وعلى كل حال فإن نيتشه يعني أنه لم يعد بإمكاننا التأكد من أي شيء، فالأخلاق كذبة والحقيقة خيال، ولا يبقى أمامنا إلا

«تعلم من لاس فيجاس» (أو من السكان الأصليين أو من الطبيعة)، ووراء كل هذا يكمن ضياع «الكلمة المركزية» *logos* في زخم الخطابات وتعددها، في الكتب وشاشات التلفزيون، في الكلمة والصورة، في النص والتعبير.

أما ما بعد الحداثة فهي، بالإضافة إلى التركيز على استفاد الحداثة، تتعلق بالتغيرات الاجتماعية المفترضة، وهنا تتلخص بعض مميزات ما بعد الحداثة في حين يتقلص البعض الآخر ويفقد أهميته لتتولد تشكيلات اجتماعية جديدة. وبينما تبدو الظروف الناتجة الجديدة عادية في نظر المطلعين على الحداثة إلا أنها تستدعي إعادة النظر، فالبعض يرى أن حافز الحداثة التنظيمي السابق تزعزع بفعل التشتت والاختلاف الجامحين اللذين يميزان الحاضر (١٠). فإما أن نوعاً جديداً من المجتمع ما زالت ملامحه غير واضحة قد ظهر إلى الوجود (موقف زيجمونت باومن Zygmunt Bauman) أو أن مرحلة جديدة من الرأسمالية قد حلت (موقف ديفيد هارفي David Harvey)، وفي كلتا الحالتين هناك إعادة نظر في أنماط التحليل الاجتماعي والممارسة السياسية السابقة إذ أن موازين القوى تتغير والتكتلات تتفكك وتشكل من جديد، وفي كلتا الحالتين أيضاً هناك مسألتان جوهريتان: هيمنة المعلومات الجديدة وتطور تكنولوجيات التواصل التي تسهل توسع العلاقات الاجتماعية أكثر فأكثر مثل العولمة والاستهلاكية مما قد يؤدي إلى زعزعة أهمية الإنتاج التقليدي.

وفي نهاية المطاف لا يمكن فهم ما بعد الحداثة بدون ما بعد الحداثة، مثلاً لا يمكن فهم الثقافي بدون الاجتماعي أو العكس. لقد أعادت النقاشات ما بعد الحداثة فتح مسألة تداخل الاجتماعي والثقافي وتغلغلها لبعضهما البعض، وكما يرى أحسن المعلقين، لكي نفهم التغير الاجتماعي يجب أن نفهم التغير الثقافي (١١). وفي نفس الوقت يقف هذا الكتاب عند عتبة المساواة بين الثقافي والاجتماعي أو اختزال أحدهما إلى الآخر، إذ أن علاقات السلطة وتداخلاتها التي تسم المجال الاجتماعي لا يمكن أن ندرك فقط من خلال مفاهيم أو تصورات مثل «المجتمع» أو «الاجتماعي»، كما أن معناها لا يتضح أكثر بالاعتماد على مفهوم الثقافة. إن المجال الاجتماعي بالمعنى المستعمل هنا يتعلق بالاقتصاد والدولة- الأمة والعرقية

الخيار الدايوناسي (نسبة إلى الإله الإغريقي دايوناسوس، إله المسرح والخمر) المتمثل في تقبل العدمية والعيش بدون أوهايم أو إدامات ولكن بتحمس وفرح. وينجم عن كل هذا زوال الفرق بين الحقيقة والخطأ، هناك فقط الضلال والأوهام، ولم يبق أي مؤمن أو ضمان لأسباب الاختلاف - مثل الإله - خارج لغتنا ومفاهيمها. ويتم الكشف عن الاختلاف أيضا كجزء من إرادة السلطة، وهي نقطة تربط فكر نيتشه بفكر مارتن هايدجر Martin Heidegger الذي ستعرض له بعد قليل.

قد تبدو الصدمات الكونية مجردة وروحانية بعض الشيء إلا أن كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) قد سبق نيتشه بعقدين من الزمن عندما نظر إلى نفس العملية في صورة دنيوية أكثر، فما اعتبره نيتشه مشكلة بالنسبة للعلوم والفلسفة والميتافيزيقا أزعجه ماركس إلى «آليات النظام الاقتصادي البرجوازي، العادية البسيطة» (١٤) ويعني آخر: في النظام الرأسمالي يسمح الناس للسوق بتنظيم حياتهم، وحتى حياتهم الداخلية، ومعادلة كل شيء بقيمتهم التجارية - أي «الأسلعة» - نجد أنفسنا نبعث عن الأجوبة المناسبة للأسئلة التي تتعلق بالنجاعة والشرف وحتى الحقيقة في ساحة السوق: ويمكن أيضا أن نفهم العدمية بهذا المعنى العملي اليومي.

وفي الطرف ما بعد الحديث أصبح اقتباس ماركس وأنجلس Engels لكلمات بروسبيرو Prospero في مسرحية شيكسبير «العاصفة»: The Tempest «كل ما هو صلب يذوب ويصبح هواء» الجملة المستشهد بها أكثر من غيرها من البليان الشيوعي (١٥) The Communist Manifesto وبالمناسبة فإن صلابة الحياة اليومية على شفتي بروسبيرو، بما في ذلك الحياة البشرية نفسها، هي فقط مظهر خارجي يجب أن يترك مكانه لحقيقة أو واقع أكبر. فبالنسبة لماركس ما بعد المعصرن postmodernised تذوب الحقائق التي يعتقد أنها صلبة في حمام الحوامض الكاشطة البرجوازية حيث تتحلل الدلالة والحقيقة نفسهما، وفي عدمية نيتشه يتم قلب الوضعية تماما، حيث أن غياب «الحقيقة الكبرى» يشكل في نظره بداية الحياة بدون أوهايم.

إن ثاني أهم مفكر فيما قبل تاريخ ما بعد الحداثة هو مارتن هايدجر (١٨٨٩-١٩٧٦) الذي نال شهرة واسعة بكتابه «الكيونة والزمن» Being and Time. لقد اهتم هايدجر

على الخصوص بطبيعة التفكير عند البشر وذهب من خلال قراءته لبرنتانو Brentano ودوستوفسكي Dostoevsky وكيركجارد Kierkegaard إلا أن الاضطلال بالمشكلات التاريخية الملموسة والهامة يبين الطريق قدما أمام الفلسفة. لقد تشابك هؤلاء المفكرون مع نفس المسائل الوجودية التي تعامل معها نيتشه ولو أنهم انتهوا إلى خلاصات مختلفة. وقد تصارع دوستوفسكي مع إمكانية الموقف التالي: «بما أنه لا حدود يقف عندها البشر إن كل شيء مسموح به» بينما كان كيركجارد يبحث عن الوجود البشري الحقيقي في علاقته مع الإله واعتبر ذلك الوجود بحثا متواصلا عن الإيمان والالتزام. وعلى غرار هايدجر حاول هذان الصنفان مجابهة تحديات العالم الحديث المتجسد في هيمنة العلوم الطبيعية والتكنولوجيا التي أنستنا الاهتمام بحياة الأفراد الحقيقيين (١٦)

إن هايدجر يشاطر نيتشه اهتمامه بـ«فلسفة الاختلاف» لكنه يذهب إلى أبعد منه عندما يعلن أن الكيونة، وليس الحقيقة، هي موضوع الفلسفة، معترضا على فكرة نيتشه القائلة بأن الاختلاف هو فقط نتيجة من نتائج إرادة السلطة. فـ«الكيونة» سابقة لـ«الكيونات» المتعددة التي نصادفها على الأرض بما في ذلك البشر، ولذلك فالكيونة نفسها، وليس إرادتنا البشرية، هي التي تنتج الاختلاف، ويمكن خطأ الفلاسفة، ومن ضمنهم نيتشه، في التركيز على الحقيقة في استكشاف العلاقات بين الكائنات، بينما كان آخري بهم أن يضعوا كيونة تلك الكائنات في بؤرة الاهتمام لكونها سابقة.

ويرى هايدجر أن النزعة الإنسانية تجد نفسها اليوم في أزمة بالتحديد لأنها وضعت الإنسانية بدل الإله في مركز الكون، وأصبح البشر يعتبرون أنفسهم المرجع القياسي لكل الأشياء الأخرى عوضا أن يدركوا اختلاف الكيونة، وبهذا المعنى ليس هناك تضاد بين النزعة الإنسانية والتكنولوجيا، بل على العكس تعبر التكنولوجيا عن النظرة المهيمنة المتحكمة التي ترتبت عن وضع البشر في مركز الكون والأشياء، ويصر هايدجر على أن «جوهر التكنولوجيا ليس شيئا تكنولوجيا أو صفة تكنولوجيا»، ويمثل الإقرار بكل هذا المخرج الوحيد للتخلص من قيود التكنولوجيا الحديثة.

إن الطريق إلى الأمام حسب هايدجر يكمن في تقبلنا

لوضعيتنا البشرية، ولن تنفع الميتافيزيقا ولا الإنسانية ولا التكنولوجيا كأساس للحياة، ويجسد هايدجر تقبل وضعيتنا هذه، والتي لا يعني التحكم فيها أو التغلب عليها، في كلمة *Verwindung*، وفي النقاش حول ما يعد الحداثة يدافع جياني فاتيمو Gianni Vattimo بالخصوص عن مثل هذا الموقف ويكرسه، وهو الذي يرفض المبالغة الموهلة من طرف بعض المفكرين الذين يرون في نهاية الحداثة انحطاطا أخلاقيا وانهيارا ثقافيا؛ فهايدجر يلاحظ «غسقا» في الفكر الأوروبي ولكنه يعتبره فرصة لإعادة البناء وليس نهاية محطاف.

وليس هناك جدوى في الزعم بأن عمالقة ما يسمى بالفكر الوجودي لم يكونوا منهمكين في البحث عن أساس ما بعد مسيحي لتأويل التاريخ وشرحه. يقول فاتيمو:

«إن الحداثة - بتطوير وتحسين الموروث اليهودي- المسيحي في صيغة دينوية ومادية (وأعني بهذا الموروث، فكرة التاريخ كتاريخ خلاص، معبر عنه بلغة الخلق والخطيئة والفقران وانتظار يوم الحساب) - هي فقط التي تعطي وزنا وجوديا للتاريخ ومعنى محددا لموقعنا منه. (١٧)

إن المسألة التي أثارها هايدجر - وكيركجارد أيضا - هي: هل يضعنا نقد الأسس القديمة أمام بديل دينوي مادي بحث؟ (١٨) وهو سؤال بات يطرح بحدّة إلحاح متزايدين ونحن على أهبة المرور من القرن العشرين إلى الواحد والعشرين، فالمنظرون الاجتماعيين أمثال دونا هاراواي Donna Haraway وديفيد نوبل David Noble، يعترفون تاريخيا بالمعاني والتيارات المسيحية التي تتخلل نسج الحداثة، ولكنهم يضعونها جانبا بصفة نهائية. (١٩)

وتكمن نفس المسألة في عرض ثالث لـ «أساسة الثقافة» يقدمه جورج سيمل (١٨٥٨-١٩١٨) Georg Simmel وهو الذي استقطب اعترافا واسعا ليس فقط بمنزلته كواحد من الآباء المؤسسين لعلم الاجتماع بل أيضا كـ «المفكر ما بعد الحديث الوحيد» في صفوفهم. (٢٠) ويجمع سيمل بين مجالي علم الاجتماع والتحليل الثقافي، وتكمن مسألة أو أزمة الثقافة في نظره في الهوة التي ما فتئت تتسع بين الثقافة الموضوعية، التي يمكن ملاحظتها في التكنولوجيا مثلا، والفرد الذي ما فتئ يتزايد إحساسه بالانسلاخ والإحباط في بحثه عن جوهر الفردية

الحقيقية. ولم يبدأ سيمل تحليله، على غرار الكثير من علماء الاجتماع الحداثيين، بتقديم صورة شاملة للمجتمع، بل بدأ بشذرات (أو شظايا) الواقع الاجتماعي.

وتركز سوسيولوجيا الثقافة عند سيمل على مظهر فقدان المعنى في عالم التصنيع الحديث، ويربط هذا فقدان بأسباب عديدة منها «تقهقر المسيحية»، فقد اعتبر الشركات المعاصرة كـ «الاشتراكية في السياسة والانطباعية في الفن بمثابة رد فعل يعبر عن الحاجة الملحة إلى «هدف أو شيء نهائي» في الحياة، «أسمى من كل ما هو نسبي، أسمى من طبيعة الحياة البشرية المتشقة» (٢١) ولكن في تشخيصه هو للحداثة حاول سيمل أن يرسم صورة لـ «لحظة الحياة الزائلة» بكل مظاهر التقطع والنشاز التي تميزها.

فبالنسبة لسيمل يبدو أثر المعاشية الاجتماعية للحداثة خاصة في توسع المدينة الكبرى وفي انسلاخ وانقسام اقتصاد نقدي مططور، (٢٢) ويتجلى أبعد إدراك لتلك المعاشية في الحياة الداخلية للأفراد، موفرا بذلك وزنا اجتماعيا سيكولوجيا مقابلا لتطليل ماركس للمجتمع الرأسمالي. لقد استبق سيمل بعض المسائل الأساسية في ما بعد الحداثة، (٢٣) وهو على عكس ماركس يرى أن مجال الحركة الاقتصادية والتبادل والاستهلاك مستقل نسبيا، تحكمه قوانينه التي يصنعها بنفسه لنفسه، وينشغل أكثر بالمعنى الرمزي للنقد والبضائع، فالولع المتزايد بـ «عالم الأشياء» هذا يفقد عالم البشرية قيمته.

لقد تكلم سيمل أيضا عما اعتبره استقلالية المجال الثقافي، ففي الوقت الذي تعمل فيه الثقافة الموضوعية - الشكل - ضد الحياة يتبنى سيمل نظرة مأسوية يصبح فيها الزوجان، مثلا، جاثرا عديمي الحياة أو يتعد فيها الدين عن المعتقدات الواضحة وينحط إلى التصوف والتأمل، وأخيرا يتآكد البعد الجمالي. فالنفس، بالنسبة لسيمل نفسه، يمثل وسيلة لتخطي تناقضات الحداثة، وكان يعتقد أنه في زمن الفوضى والشك سيدحت تحول عام نحو الجمالي؛ وكلا هذين السببين، ملاحظة الابتعاد عن الشكل والبحث عن المعنى أو الأخلاقية في الفن يظهران من جديد في النقاش حول ما بعد الحداثة.

التجويد الجديد

بإمكاننا أن نرى الصورة ما بعد الحديثة بشكل أوضح إذا توصلنا إلى وضع بعض الأجزاء «ما قبل ما بعد الحديثة» في مكانها في اللغز *puzzle*، وعلى غرار تاريخ الأفكار فإن صورة اللغز المجازية قد لا تعجب بعض المنظرين ما بعد الحديثين. إن فكرة أنه بإمكاننا أن نبني ونتقدم شيئاً فشيئاً نحو صورة كاملة - أو لا سمح الله شاملة - لما بعد الحديثة غير مقبولة تماماً، ثم إن مفهوم ما بعد الحديثة أصلاً متناثر جغرافياً ولذا فتاريخه «يهاجر» ويتنقل. وبينما ساهم بعض المنظرين الأوروبيين في إشعال النقاش ما بعد الحديث إلا أن لهم علاقة بالأمريكيين، ولا غرو في ذلك فالولايات المتحدة تمثل خلاصة «الحداثة» التي تتحدث منها ما بعد الحديثة. إن كل ما أحاول التعبير عنه - في صورة مجازية أخرى - هو أنه باستطاعتنا أن نحدد الروايات التي تغذي السيل ما بعد الحديث، ولكن هذا ليس معناه أن نحلل، أو أقل من ذلك، أن نقهر السيل نفسه أو أن نروّضه.

وبالرغم من أنني سأحدد هذه الروايات في شكل مساهمة بعض الكتاب المعينين إلا أن هناك موضوعاً مشتركاً - أثرته أعلاه وسأدخل في تفاصيله فيما يلي - يتعلق بالمعرفة والخطاب. إن «تعدد الحقائق» عند نيتشه يظهر من جديد بقوة بمعنى «تعدد الخطابات» في أعمال جاك ديريدا Jacques Derrida مثلاً، وهناك خطأ شائع في قراءة هذا الأخير مفاده أن ديريدا يعتقد أنه ليس هناك معنى خارج اللغة وأن الخطاب منفصل عن العالم. وتأخذ هذه القراءة البعيدة الأثر الصورة التالية: بما أنه ليس هناك منفذاً يكون ضماناً نهائياً للدوال فهي تطفو في حرية لفهم فقط في علاقتها ببعضها البعض في إطار خطابات متميزة، ويتكسر عالم الدلالة ويتشتت كقطع الجليد الطافية تحت أشعة شمس الربيع مما يجعل حتى مجرد الكلام عن المعنى بالمفهوم التقليدي أمراً مستحيلًا.

صحيح بالطبع أن طرق التفكير القديمة حول المعرفة تتبرح كي يعاد تشكيلها كمظاهر مبنية أو - كما تبدو واضحة في أعمال ميشال فوكو Michel Foucault - أكثر من غيره. في علاقتها بالسلطة. إن مجرد إمكانية التوصل إلى المعرفة أو إعطاء شرح للعالم أصبح مشكوكاً فيها،

وبينما كان بإمكاننا بالأساس ملاحظة كيف أن بنية المعرفة تعكس بنية المجتمع الذي أنتجها - فُكر مثلاً في دراسات ماكس فيبر Max Weber للبيروقراطية في ألمانيا العقلانية - تنفي ما بعد الحداثة وجود مثل هذه البنية في المعرفة أو في المجتمع: هكذا نودع المعرفة كما بنيناها من قبل ونرحب عوضها بالخطابات المتنقلة اللدنة.

لقد دخل مصطلح «ما بعد الحديث» الاستعمال العام خاصة بعد ظهور كتاب جان فرانسوا ليوتار Jean-François Lyotard «الوضعية ما بعد الحديثة» (٢٤) Condition Postmoderne، ولكن بعد تأسيس هذا التيار التحق به كتاب آخرون - معظمهم فرنسيون - وخلال الثمانينات ورغم أن العديد من هؤلاء الكتاب تجاهلوا هذا المصطلح أو نفوه أو ابتعدوا عنه إلا أنه بقي عالقاً بأسمائهم، ومن بينهم جان بودريار Jean Baudrillard وجاك ديريدا وميشال فوكو وليوطار نفسه طبعاً. ولتبسيط الأمور بعض الشيء سأعرض بالخصوص لهؤلاء رغم أنه لا يمكن تجاهل كتاب آخرين مثل جيل دولوز Gilles Deleuze وجياني فاتيمو وريتشارد رورتي Richard Rorty، ويقتضي التبسيط كذلك أن أركز على فكرة أو فكرتين أساسيتين عند كل كاتب حتى يتسنى للقارئ فك الخيط عندما يرد ذكرهم آنفاً.

يقول ليوطار: «تبسيطاً إلى أقصى الحدود، أعرف «ما بعد الحديث» بأنه موقف عدم التصديق تجاه الميتاروايات» (٢٥) ويبحث كتاب ليوطار - مستتراً ببراءة وراء قناع تقرير عن وضع المعرفة في المجتمعات المتقدمة لفائدة مجلس جامعات مقاطعة كيبيك في كندا - في صميم مصير الفكر التئوري في عصر عولمة التكنولوجيا العالية. وتتمثل «الميتارواية» الرئيسية هنا في الخط التئوري القائل بأن العلم يفرض مصداقيته وشرعيته كحامل للتحرر، فالمعرفة «الحديثة» تبرر وجودها من خلال علاقتها بالروايات الكبرى كخلق الثروة أو ثورة العمال: سنحرر أكثر كلما فهمنا عالمنا أحسن. أما ليوطار فينفي هذه النظرة تماماً عندما يقول إنه لم يعد بإمكاننا أن نركن إلى مثل هذه الخطابات. لم لا؟

إن العلم، الذي كان يمثل حجر الأساس في المعرفة الحقة،

وبالفعل يلاحظ ليوطار أن السبب الأساسي أو الهدف من وراء العلم قليلا ما يهتم بأبعد من المباشر أو الفوري، وقد يتساءل أولئك الذين لم ينتبهوا بعد لتفكك «الميتاروايات» نفسها: زمن يحتاج إلى الميتاروايات عندما تكفي علوم التسيير؟»

ويقترن كل هذا بظاهرة أخرى برزت بعد الحرب العالمية الثانية وهي عودة الرأسمالية الليبرالية بقوة، أي «عودة» مجددة أقصت البديل الشيوعي وأضفت قيمة عالية على تمتع الفرد بالسلع والخدمات. (٢٨) وهكذا يبين ليوطار في جملة واحدة كيف أن انهيار الشيوعية كإيديولوجيا (وبعد ١٩٨٩، كنظام سياسي) يمهّد الطريق أكثر أمام «التشتت النووي للمجتمع» في شكل عناقيد استهلاكية بحسب الأذواق والموضات، وهو موضوع ستعود إليه بعد قليل. ولكن يجدر بنا أولاً أن نقول بأن اهتمام ليوطار بانهيار الشيوعية ليس مجرد اهتمام عابر، وهو الذي يعتبر مستقبل الشيوعية مظهراً أساسياً في ما بعد الحداثة، إذ أن الشيوعية على الرغم من كل شيء تمثل إحدى أكبر الميتاروايات في تاريخ البشرية. كما يرى ليوطار أيضاً أن التحليل الماركسي مازال يحتفظ ببعض أهميته. فالمعلومات المولدة من الكمبيوتر في حد ذاتها أصبحت سلعة - ولكن الماركسية فقدت إلى الأبد ادعاءها بالكونية أو الشمولية.

وإذا كان التشتت النووي للمجتمع يعني في نظر ليوطار أننا كلنا مسجونون داخل العنابنة اللغوية فإن المسألة بالنسبة لجاك ديريدا مسألة «نصوص». وعلى غرار ليوطار يثير ديريدا مسائل جوهرية تتعلق بما يسميه بـ«التقاليد الفلسفية الغربية»، ويرى أن الحياة الثقافية تتضمن تقاطع النصوص التي تنتجها بنصوص أخرى تؤثر على نصوصنا بطرق لا نستطيع أبداً أن نفهمها كلية، وتكمن مهمة «التفكيكية» - وهي استراتيجية استنبطها ديريدا من قراءته لهايدجر - في إثارة أسئلة ملحة حول نصوصنا ونصوص الآخرين ونثبت أن النص الثابت أو المستقر لا وجود له. فالنظرة الكلمركزية *logocentric* التي تقسم بها الحداثة تفرزع جذرياً بالتأكيد على عدم استقرار اللغة ولا محدوديتها، وبالرغم من أن بعض المفكرين، كريتشارد رورتي مثلاً، يعتقدون أن ديريدا يعني أن عصر التتوير الحديث قد انتهى، يصر البعض

اختصاصات تتفرع بدوره إلى اختصاصات جزئية لا حصر لها، من الصعب أن نحافظ على اعتقادنا بأنها كلها تنتمي إلى نفس المشروع أو نفس المؤسسة. فكل شكل من أشكال الخطاب يضطر إلى توليد أقصى سلطة خاصة ممكنة، وسيكون العلماء أكثر تواضعاً مما كانوا عليه سابقاً ولن يكون بمقدورهم إصدار أحكام نهائية بل فقط تقديم وجهات نظر أو آراء، أو كما يقول تسيبونت باومن: لم يعد بإمكان المفكرين أن يشرعوا، بل فقط أن يؤولوا (٢٦) هناك «شيكات مرنة من الألعاب اللغوية» فقط (٢٧) وهكذا يتفكك مفهوم «المعرفة» التقليدي. إن ليوطار لا يتعمق في الجوانب الاجتماعية لنظريته ولو أنه يشير إلى بعض العوامل السياسية والاقتصادية التي تؤثر على وضع المعرفة.

إن ميدان دراسات العلم والتكنولوجيا الذي يتسم بالنمو السريع يتعمق في تبصرات ليوطار وأمثاله محاولاً فهم نمو المعرفة من حيث كونها عملية اجتماعية وثقافية، ويغطي هذا الميدان كل شيء، من الدراسات العامة الشاملة (مثلاً: تأثير الجيش على توجيه وتطوير المشاريع التقنية العلمية) إلى مستوى التحليل الجزئي (مثلاً: الخفايا الدقيقة في عملية الوصول إلى القرارات العلمية بشأن خطة العمل في مضارب البحث)، وكل هذا يبدي مدى المؤثرات الاجتماعية مما يزعزع الاعتقاد القائل بأن بعض العلوم «صعبة» بالقدر الذي يزعم أصحابها، غير أن نجاح بعض هذه الدراسات قد تعكسه المبالغة موحية بأنه ليس هناك عالم خارجي أو أن عملية القيام بالعلم بأكملها تبقى في نهاية المطاف عملية ذاتية بحتة.

وبالرغم من أن بذور فقدان العلم لشريعته كانت قد زرعت في القرن التاسع عشر (مثلاً، عندما قلب نيتشه شرط الحقيقة في العلم على العلم نفسه) إلا أن النتائج تسارعت في نظر ليوطار بوصول تكنولوجيا المعلوماتية في أواخر القرن العشرين، إن ساعدت هذه الأخيرة على تغيير بؤرة الاهتمام من قضايا القيمة الجوهرية للمعرفة أو أهدافها إلى «الأدائية»، أي إلى نجاعة الأنظمة وإنتاجيتها، فقد أصبحت لغائف المعلومات التي تخرج من الكمبيوتر موضع ثقة كبيرة من حيث كونها مؤشرات لمعلومات موثوقة منها وغدت دليلاً يملئ أساليب البحث والدراسة.

الآخر على أنه، أي ديريدا، مازال يعمل داخل معايير وقيم ذلك الفئور نفسه(٢٩)

إن مفهوم التفكيرية عند ديريدا - بغض النظر عن اعتقاده أو عدم اعتقاده - هو بأن تحليله يمثل عرضا ما بعد حديث - أصبح الآن مصطلحا معترفا به في قاموس التحليل النقدي ما بعد الحديث. وكما يبين عرض ليوطار كيف فقد العلماء مكانتهم يبين عرض ديريدا كيف اضمحلت السلطة والسيادة نفسها، وبالمعنى الحرفي، لا يستطيع «كتاب» النصوص - أو أي عمل فني ثقافي - فرض معنى على نصوصهم لأنها بكل بساطة ليست من انتاجهم وحدهم، وعندما يخرج النص إلى الملأ يتخضع بواسطة تأويلات الآخرين ممتدا أبدا خارج كل الجهود التي قد تحاول ترسيخ النص في الحقيقة أو إعطاء معنى ثابتا مستقرا، ومن الأهمية بمكان أنه بينما يعتقد البعض أن هذا يعني أن كل المعرفة عرضية أو محتملة أو أن الاتفاق حول المعنى مستحيل يحاول ديريدا نفسه جاهدة أن يجعل نصوصه مرآة لمواقفه ويطلب من محاوريه عدم إساءة فهمه.

إن النمط التفكيرية قد ينطبق في مبادئ أخرى كطريقة للتعامل مع التشكيك في التقاليد الفكرية والأدبية أو مع حرية المتعة. وتصبح المشاركة الشعبية في الإنتاج الثقافي خيارا في هذه النظرة حيث يساهم المستهلكون في تحويل النصوص ورمزها، ويصبح الكولاج collage، أي وضع الأشياء جنبا إلى جنب، الأسلوب ما بعد الحديث، وتسبب آراء متفرجي المسلسلات التليفزيونية عن خلاصات حلقهم المفضلة، وفي ضواحي المدينة تتجاور القصور والفيلات الريفية والثقق، وعلى أمواج الإذاعة يلتقي سكوت جولان Scott Joplin وجورج تيلمان Telemann Georg ومهاليا جاكسون Mahalia Jackson وستين Sling وإور سترفينيكي Igor Stravinsky وجوني ميتشل Joni Mitchell ولكيلا نذكر أن كل هذا يعبر عن ديموقراطية الثقافة (أي تحولها إلى «ديزني لاند»)، يحذر بعض النقاد أن إحدى النتائج المحتملة قد تكون التلاعب بالسوق الجماهيرية(٣٠)

إن تعريف نيتشه لـ«الحقيقة» فقط كـ«تطور الصور المجازية القديمة أو تصلبها أو ترسخها» قريب جدا من عالم النصومية المحتمل عند ديريدا، إذ لم تبق هناك

حدود بين المعرفة والعالم، أو بين النص والتأويل، والعقل باستمرار يجدد ويعيد تحديد النصوص التي يحاول أن يحتويها، وهذا يعني أنه لم يعد باستطاعة العلم أن يعتمد على التماسك المنطقي في الحقيقة أو قابليتها للاكتشاف، وينطبق هذا على علم الاجتماع الذي تأثر لفترة طويلة بالنزاع القائم بين الاقترابات اليقينية والاقترابات الشرحية - والتأويلية. إن الخلاصات التي يصل إليها باومن بشأن علم الاجتماع هي أن هذا الأخير يجب أن يعترف بوضعه الخاص وألا يحاول تصحيح وجهات نظر الأشخاص العاديين بل أن يحاول فقط اكتشاف التبصرات التي تتيحها مثل تلك الدراسة(٣١) ولكن بينما قد نرحب بالمزيد من التواضع إلا أن علم الاجتماع قد يموت تماما إذا ما سمحنا للحس النقدي بالتآكل والاضمحلال.

لقد انتهى النقد النسائي إلى استنتاجات أخرى انطلاقا من أعمال ديريدا، وبالنصوص لوس إيريجاري التي تعطي أولوية جوهرية لمسألة «اللغة والمرأة»، إذ احتمد النقاش بعد أعمال إيريجاري حول إمكانية وجود لغة فريدة خاصة بالنساء، وبينما يدافع ديريدا عن فكرة «التأجيل أو الاختلاف» ضد طغيان التشابه والاتفاق مستهدفا تفكيك التقابل أو التضاد «رجل/مرأة» تعود إيريجاري إلى هذا التقابل مدعية أن الذاتية الأنثوية مصدر للقوة والسلطة(٣٢) إن النقاش النسائي مع ما بعد الحداثة - مثلا في شخصيات أخرى مثل جوليا كريستيفا Kristeva Julia وهيلين سيكسو Hélène Cixous في فرنسا وجوديث بوتر Judith Butler في أمريكا الشمالية - على قدر بالغ من الأهمية. إن أعمال ميشال فوكو تتعرض في نفس الاتجاه عموما إلى موضوعات مشابهة لتلك التي يهتم بها ديريدا، ولكن بينما يركز هذا الأخير على الجانب الأدبي والفلسفي يهتم فوكو أكثر بالعلوم الإنسانية. لقد لمحت منذ قليل إلى أن معظم المنظرين ما بعد الحديثين يرفضون مفهوم «تاريخ الأفكار» أصلا، إذ أن الاعتقاد بوجود تطور خطي للمفاهيم واستكشاف العلاقة بينها من حيث أصوله مشروع حداثي بحت. ويرى فوكو، معتمدا على نيتشه، أنه أحرق بنا أن نستعمل علم الأنساب genealogy، فالمعرفة مازالت محل الاهتمام والتحقيق ولكنها مرتبطة بالسلطة وبالأجساد أيضا، ففي علم الأنساب نرسم خط النسب أو النسل ولكن

بعد الحديثة قد تكمن في التهمة من الحرية، أو على الأقل في تعدد الخيارات.(٣٦) وإذا كان فوكو لا يعطي الكثير من الإشارات إلى ما يمكن أن يوجد خلف الأفق فإن حقلنا مع مواطنه جان بودريار أقل حتى من ذلك، فهو بالفعل ينصحننا بأن «ننسى فوكو».(٣٧) ويغير عوض ذلك موضوع الاهتمام من جديد، هذه المرة إلى وسائل التواصل الحديث، بينما اعتمدت العصور الماضية إما على تبادلات رمزية مباشرة وجهًا لوجه، أو كما في العصر الحديث على الكلمة المطبوعة، نجد أن الصورة ووسائل الإعلام الإلكترونية تهيمن على العالم المعاصر، حيث يتم التواصل الفوري عبر مسافات شاسعة لم تتصورها المجتمعات التقليدية، ويأخذ هذا التواصل شكل تركيب أو «مونتاچ» montage. أي وضع الصور جنبًا إلى جنب لضمان التأثير الأمثل . وهذا ما يميزه عن الكلمة المطبوعة، ومن خلال هذه العملية تتم مراجعة إدراكنا للحقيقة بشكل جذري.(٣٨)

وعلى غرار العديد من المفكرين ما بعد الحداثيين تنبع أعمال بودريار جزئياً من نقاش مع شبح كارل ماركس، فقد كان قريباً جداً من مركز عاصفة الثورة الطلابية سنة ١٩٦٨، وكان آنذاك يهتم بالفوضوية والماركسية البنوية ووسائل الإعلام، ولكن نظريته في كتابه «المجتمع الاستهلاكي» Consumer Society تنشق عن الماركسية المستقيمة التي ترى أن الاستهلاك يمثل الميزة الأساسية للهيمنة الطبقية، إذ يتم تجنيد أفراد المجتمع في رأسمالية الاحتكار كمشتركيين وتصبح «حاجاتهم على نفس القدر من الأهمية كقدرتهم على العمل».(٣٩) فيودريار يرى أن تبادل السلع أمر هام ولكن التبادل «الرمزي» في نظام الاستهلاك يمثل الأساس الحقيقي لإعادة نظر نقدية جذرية في الرأسمالية.(٤٠)

كيف يمكن إذن بناء مثل هذا النقد؟ بالطبع ليس على أسس ماركسية أو على الفكرة العقلانية القائلة بأن المفاهيم تترك أو تفهم موضوعاتها بطريقة ما، فهذه كما يقول ليوطان مقاربات تعادها الزمن. أما الآن فيودريار يقول إن وضعيتنا وضعية «واقع مضخم» ويزوال الفروق بين الأشياء وتمثيلاتها تبقى هناك فقط «أشكال ظاهرة» - أو «تظاهر» - لا تدل على شيء عدا نفسها، كالإشهار التليفزيوني، مثلاً. وتذهب هذه المرجعية الذاتية إلى أبعد

دون أن نفترض علاقات سببية أو نهبحث عن المنشأ الأصلي، وبينما يرى نيتشه أنه يمكن استعمال الجسد لشرح السلوك يعتقد فوكو، على الأقل في أعماله الأولى، أن الأجساد مفعول بها، أي أنها ليست فاعلة بل حاملة متلقية.(٤١)

وفي مخطط فوكو يمكن استشفاف إبستميين epistemes اثنين في الفكر الغربي، فالفكر النيوكلاسيكي في القرنين السابع والثامن عشر لم يخصص مكاناً للبشر، أما «الإبستم» الحديث الذي يسم القرن التاسع عشر وما بعد فقد شكل أو ركّب «الإنسان» فاعلاً وموضوعاً، وبينما تبتعد اللغة تدريجياً عن التمثيل وينسحب «الطبيعي» تاركاً مكانه لـ«العادي» كذلك تخرج إلى الوجود الإمكانيات الخاصة للعلوم الإنسانية.(٤٢) ولكن إذا أمكن تحديد هذه البداية فكذلك يمكن لنفس السبب تحديد النهاية، ويكشف فوكو عما يعتقد أنها حدود علم الاجتماع وعلم النفس ويبين أنه يمكن أيضاً «فك» أو «تحليل» الإنسان بواسطة اختصاصات أخرى مثل التحليل النفسي. لقد أعطت أعمال فوكو مصداقية قوية ليس فقط لفكرة أن الإبستم الحديث بدأ بنهار بل أيضاً لفكرة أن موضوعه - الإنسان - مات وانتهى.

إن أعمال فوكو الأخيرة تؤكد هذا الاستنتاج الصارم من زوايا مختلفة، فبينما يمكن اعتبار العلوم الإنسانية - ومقابلها التطبيقي كالعامل الاجتماعي مثلاً - «خطابات سلطة» تعيننا وتحددنا وتجدولنا وتصنفنا وتحللنا داخل مخططات غريبة فإن ذلك يبدو واضحاً في أنظمة القمع الجنسي وفي الحياة داخل السجون التي حظيت أيضاً باهتمام فوكو، وتتركنا دراسته لمفهوم «البانوبيتيكون» (الذي يرى كل شيء) Panopticon في التصميم المعماري للسجون بانطباع قوي فحواه أن السلطة تتلاعب بنا وتسيرنا كلنا كالمساجين تماماً، والأدنى من ذلك أننا نتواطأ مع سجننا في المجتمع، ويبدو أن الإنسان بمعنى الكائن الواعي النشط أو حتى الثائر ليس له مكان في هذا العرض.(٤٣) وبالنسبة لفوكو في «أضبط وعاقب» Punish and Discipline يبدو وكأن الحرية وهم من أوهام الفلسفة الحديثة، ولكن من جهة أخرى بتأكيد على لحرريات الحداثة يزج بنا فوكو في مفارقة مفادها أن المشكلة ما

من خوف ماكس فيبر من عالم بدون سحر ولا تقاليد تقدر الدوال فيه علاقتها بمداليلها بحيث إن مواضيع بعض الإشهارات، سيارة كانت أو ساعة أو زجاجة جعة، لا تظهر على الصورة أصلاً. وتشهد أواخر القرن العشرين تلاشياً لأسس الدلالة لم يشهد له مثيل أصبح فيه البحث عن الحد الفاصل بين الواقعي واللاواقعي، بين الحقيقي واللاحقيقي، أو بين الأخلاقي واللاأخلاقي، أمراً تافهاً لا طائل من وراءه.

بالرغم من كتابات بودريار المستفزة - التي يعتبرها البعض لامعقولة - من الصعب جداً أن نتجاهل أنه بصدد شيء هام. فعالم التلفزة، وعالم الواقع التقديري virtual reality بالخصوص، أصبح يحاكي أو يتظاهر بشكل مقنع أكثر فأكثر جعل الفرق بين «الحقيقي» و«التقديري» يتلاشى، أي أن معاشية بيئة الواقع التقديري لا تختلف عن الواقع في شيء بالنسبة لأولئك المربوطين إلى الشاشات والأجهزة بالمسمعات والحساسات، بمثل ما يكون الحلم حقيقياً بالنسبة لصاحبه، أو المرض السيكوسوماتي حقيقياً بالنسبة للمصاب به. وهكذا فالتظاهر كما يصير بودريار ليس تزيفاً أو كذباً وله آثار حقيقية بالتأكيد، ولكنه بشكل تهكم بالمحددات التقليدية للمعنى، وكما يقر آلان توران Alain Touraine، فإن بودريار على الأقل صريح فيما يخص فقدان المرجعية الاجتماعية (٤١). وبالرغم من ذلك فقد نستسمح أنفسنا في التساؤل عما إذا كانت هذه النظرة تمحو الآثار الأخيرة لـ«الاجتماعي» نهائياً. فبودريار يعتقد أن «الاجتماعي» اختفى في التصدمات الموجودة بين «الأدائية» (الشركات والحكومات العاملة في الأسواق) والثقافة (المعنى شيء ذاتي شخصي لا يمكن اقتسامه). وفي ميدان الثقافة أصبح البحث عن المعنى يدور أكثر فأكثر حول الهوية (٤٢). ولكن هل بودريار على حق؟ وهل يمكن اعتبار ما يقوله تحليلاً نقدياً؟

يبدون مصطلح «التحليل التقدي» نفسه يفقد أهميته طالما أن ليس هناك موقع يمكن انطلاقاً منه أن نقدر أو نقيم أو نحكم. ولكن العديد من المنظرين الاجتماعيين يرون في أفكار بودريار - ولو بتخفيف المسحة التنبؤية عدة درجات - إمكانيات إيجابية لمثل هذا التحليل النقدي (٤٣). ويرى آخرون أنه يبالغ في طرجه. أنه يمكن

فهم كل شيء من خلال التظاهر التلفزيوني، أو أن الكتابة حالة ملازمة لمجتمعنا الرقمي الخالية من المعنى. إلى حد يجعل التحليل النقدي مستحيلًا ما لم يغير موقفه بشكل محسوس (٤٤). ولكن غيرهم، مثل آرثر كروكر Arthur Croker، يرى أن «هلع» هو «أحسن معبر عن الحالة النفسية للثقافة ما بعد الحديثة» بتأرجحه في نهاية الألفية بين قمة القبلة والسرور وأعماق اليأس (٤٥).

ربما أن كل هذا يعني أن بحث بودريار نفسه عن الحقيقة مازال متواصلاً، فعالم التظاهر البحث والاصطناعية التنبؤية يبدو في أوضح تجلياته في دراسته القاسية لـ«أمريكا» America، حيث يلخص الحضارة الأمريكية، في واقع مضخم، في طريق سريعة وسط الصحراء، ويوضح أن بعض الأخطاء بكل بساطة لا يمكن تصديرها وذلك فحين العديد من المثقفين الأمريكيين إلى الأفكار والثقافة الأوروبية لا معنى له، ولكن للأوروبيين أنفسهم قسطنطين من الحنين وهو يتعلق بالثورات الفاشلة. ويرى براين تارنر Brian Turner أنه ربما هناك «نموذج ديني كامن» يتوانى هنا يجعل بودريار ليس فقط ما بعد حديث بل أيضاً ضد-حديث، وربما «يمكن قراءة أعماله نفسها كبحث عن الحقيقة التي تختفي عن ناظره كالسراب في الصحراء» (٤٦).

الاجتماعي والثقافي

قد تبدو بعض جوانب جولتي السريعة في مسار ما بعد الحداثة غريبة بالنسبة لبعض العاملين في العلوم الاجتماعية، ولكن ما أريد أن أوضحه هو أن هناك تدخلا معقداً بين الاجتماعي والثقافي، ولا يمكن للنقاش حول مستقبل الاتجاهات الاجتماعية - والكونية - أن يتجاهل أبعادها الثقافية. وقد لا يكون المجال الاجتماعي بصدد الاضمحلال ولكنه يشهد تغيرات جذرية باتجاه ما يسميه مانويل كاستلس Manuel Castells «مجتمع الشبكات Society network»، ويموازاً هذا هناك بروز الهوية كمصدر للمعنى، أو كمرجل للثقافة، ولكن هناك أيضاً شيئاً من قصر النظر في تصور أنه بإمكاننا فهم الفن المعاصر أو الهندسة المعمارية أو السينما بدون إدراك بعض التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحدث ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين.

إن الطريقة التي تحولت بها العناية الإلهية إلى فكرة التقدم ومن ثمة إلى العدمية لم تحدث من فراغ فكري، بل إن تاريخ نمو الرأسمالية وتطور العلوم والتكنولوجيا، مع الأزمات اللاحقة التي حلت بالرأسمالية والتصنيع، تساعدنا على فهم كيف تم بناء هذه الأفكار أو تجاهلها أو إبرازها، وبالمثل كان لهذه الأفكار الأثر البالغ في إلهام أفعال يابغة بالأمل أو في تلقين الاستسلام والرضا، وهذا هو السبب بالضبط في انتقاد بعض المعلقين لأفكار ما بعد الحداثة، فالتصادم يحدث على مستوى عميق جداً.

يتساءل مارشل بورمن عما يمكن أن يدفع الناس إلى اختيار الاختناق مع فوكو في سجنه، ويقترح أن هذا الأخير يعطي مبرراً لأحلام اليقظة في أوساط المسنين المتطرفين اللاجئين من الحركات العمالية-الطلابية في الستينات. «ما الفائدة من مقاومة اللاعدالة عندما لا تزيدنا أعلامنا بالحريّة إلا حلفات في سلاسل قيودنا؟» لكن «عندما نفهم عدم جدوى كل شيء يمكننا على الأقل أن نسترخي ونستريح» (٤٧) ويذكرنا أخذ بورمن على فوكو بالنظرة القائلة بأنه إذا لم تحط الأولوية للصراع الطبقي يجب الاستسلام للظلم واللاعدالة. فبالنسبة لفوكو، وعلى غرار العديد من النقاد ما بعد الحداثيين، تغطي مشكلة الحداثة رغبة الرأسمالية ولكنها أعمق منها إلى حد يجعلنا في رأيي نهض في نهاية المطاف عن الحلول ليس أين بحث عنها ماركس، داخل الحداثة

نلاحظ أن الخيوط الرئيسية للفكر ما بعد الحديث تربط بين الاجتماعي والثقافي، كما أن فكرة أنه يجب إعادة التفكير في الحداثة ومراجعتها أو رفضها ليست بمهمل عن الأوضاع الاجتماعية الحقيقية التي أنتجت عن نمو الكمبيوتر وتكنولوجيا الشاشة أو الانتصارات المحققة من طرف الرأسمالية الاستهلاكية. إن الثقافة الشمولية التي ساعدتها انتشار التكنولوجيا الإلكترونية مثلاً تحاول أن تقلل من وطأة الأفكار الغريبة التي هيمنت في السابق بينما تسمح لنا نفس التكنولوجيا بمرزج الأزواق الموسيقية والتوفيق بينها والغفر من قناة تلفزيونية إلى أخرى عن طريق جهاز التحكم عن بعد. إن التخلي عن التأسيسية في العلوم وتلاشي الترتيبات السلمية في المعرفة والمعتقدات تبدو أقل مفاجأة أو سرية إذا نظرنا

إليها من هذه الزاوية.

غير أن أسئلة كبرى تبقى مطروحة، فما بعد الحديث قد يشير إلى نهاية الحديث ولكن هل يدعو هذا إلى التائبين أم هو بكل بساطة يدعو إلى خلق متسع لتحليل نقدي جديد للحداثة؟ هل ماتت الكمبرمركزية أم أنها فقط في سبات عميق؟ هل نسقط في فخ المنطق الخطي الحديث إذا تصورنا أن الطريق من العناية الإلهية إلى فكرة التقدم ومن ثمة إلى العدمية تسير باتجاه واحد وليس فيها عودة؟ كيفما أجبنا على هذه الأسئلة لن نستطيع أن نعالجها بدقة إذا اعتمدنا فقط على التغيرات الاجتماعية المقترضة وحدها أو على التغيرات الثقافية وحدها. وبالرغم من أن العلوم الاجتماعية بدأت بمحاولة عزل العوامل المتضمنة في التغير الاجتماعي على منوال العلوم الطبيعية فإنها أصبحت الآن تعتمد أكثر فأكثر على التحليل الثقافي، وهذا لا يعني التخلي عن طلب البحث المنظم، بل بالأحرى تجسيد هذا البحث بإدماجه مع التحليل الثقافي. يجب أن ينظر إلى كل من ما بعد الحداثة وما بعد الحديث خلال بعضهما البعض.

هوامش

١ - يقترح مارتين أولبراو Martin Albrow هذه التسمية في «العصر الشمولي» The Global Age (منشورات بوليتي، كامبريدج، ١٩٩٦). أنظر على الخصوص ص ٧٨-٧٩.

٢ - ديفيد بيبنتن David Bebbington، «نسيج وأنماط في التاريخ» Patterns in History (منشورات إنتر فارسي، لستر، ١٩٧٩)، ص ٤٢.

٣ - يعمق كارل لويث Karl Lowith هذه النظرة في «المعنى في التاريخ» Meaning in History (منشورات جامعة شيكاغو، شيكاغو، ١٩٤٩). ويضي هانز بلومنبرج Hans Blumenberg هذه الأطروحة في «شرعية العصر الحديث» The Legitimacy of the Modern Age (منشورات أم آي تي، كامبريدج، ماساتشوستس، ١٩٨٣)، ويذهب إلى أن فكرة التقدم احتلت المجال الذي تركته فكرة العناية الإلهية. وهكذا تبدو المصلحة الذاتية المصرية بمنظر المحفز الشرعي للحداثة. إن عمل بلومنبرج الفكري عظيم حقاً إلا أن تعديله لموقف لويث يعتمد أن فكرة التقدم فكرة عقائدية. أنظر مثلاً، بوب وديفارد Bob Goudzwaard «الرأسمالية والتقدم» Capitalism and Progress (دار إيردمانس، جران رابيدز، ميشيغن، ١٩٧٩).

٤ - أنثوني جيديز Anthony Giddens «عواقب الحداثة» Modernity The Consequences of (منشورات بوليتي، كامبريدج، ١٩٨٨)، ص ٤٨.

٥ - أنظر تسيجمونت باومان Zygmunt Bauman «الحداثة والتأرجح» Modernity and Ambivalence (منشورات بوليتي، كامبريدج، ١٩٨٨).
٦ - هذا التعبير من تصميم برنيس مارتين، في كتابها «سوسيولوجيا التغيير الثقافي المعاصر»
A Sociology of Contemporary Cultural Change (بلاكوال، أكسفورد، ١٩٩٨)

٧ - أنظر أرنتس النثر Ernest Gellner، «ما بعد الحداثة والعقل والدين» Postmodernism, Reason and Religion (راوتلادج، لندن ونيويورك، ١٩٩٢)، ص ١٧. تحت تأثير الغميني تحول الإسلام من الإسلام الشيعي إلى السني «العالي».

٨ - يستعمل هذا التمييز مثلاً من طرف يندز Giddens في «عواقب الحداثة» The Consequences of Modernity، ص ٤٥-٤٨.

٩ - آري- وولر (محقق) Gary Weller (ed.)، «الإدارة العمومية وما بعد الحداثة» Public Administration and Postmodernism، عدد خاص من «العالم السلوكي الأمريكي» American Behavioural Scientist، ٤١، ١٩٩٧، ص ٩.

١٠ - ستيفن كروك Stephen Crook، يان باكولسكي Jan Pakulsky ومالكم وولترز Malcolm Walters، «ما بعد العصرية: التطور في المجتمع المتقدم» Society in Advanced Postmodernisation Change (سايج، لندن، ١٩٩٢)

١١ - يرى مايك فاذرستون Mike Featherstone إن المجال الثقافي في الوقت الحاضر لم يفقد مركزيته بقدر ما أعيد تحديد تلك المركزية؛ يصر في نفس الوقت أن التحليل الاجتماعي ضروري حتى يتسنى فهم الخصوصيات الثقافية على حقيقتها: «غير أن مدى إمكانية مشاركتنا كلنا في الإنتاج والاستهلاك الثقافيين يختلف تاريخياً ومن مجتمع لآخر» (فك الثقافة: العولمة وما بعد الحداثة والهوية

Undoing Culture: Globalisation, Postmodernism, and Identity (سايج، لندن، ١٩٩٥)، ص ٣.

١٢ - لقد فهم الكثير أهمية نيته من خلال كتاب جيهاني فاتيمو Gianni Vattimo «نهاية الحداثة» The End of Modernity (منشورات وليتي، كامبريدج) الذي نشر في هذه الترجمة الإنجليزية سنة ١٩٨٨، أي سنة بعد الطبعة الأصلية الأولى لكتاب نيته «إرادة السلطة» The Will to Power.

١٣ - جان فرانسوا ليوطار Jean-François Lyotard، «الوضع ما بعد الحديث تقرير حول المعرفة» The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (منشورات جامعة مينيابوليس، مينيابوليس، ومنشورات جامعة مانشتتر، مانشتتر، ١٩٨٤)، ص ٧٧

١٤ - مارشل بيرمن Marshall Berman، «كل ما هو صلب يذوب ويصبح هواء» All That Is Solid Melts Into Air، (مينون، نيويورك وهارموندزورث، ١٩٨٨)، ص ١١١.

١٥ - وليم شيكسبير، «العاصفة» The Tempest، الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٥٠.

١٦ - أنظر ستيفن إيفانس Stephen Evans، «العقل المتقد: فهم شظايا كيركجارد الفلسفية»

Fragments Passionate Reason. Making Sense of Kierkegaard Philosophical s. (منشورات جامعة إنديانا، إنديانا، ١٩٩٢).

١٧ - جيهاني فاتيمو Gianni Vattimo، «نهاية الحداثة» The End of Modernity (منشورات وليتي، كامبريدج، منشورات جامعة جونز هوكينز، بالتيمور، ١٩٨٨)، ص ٤.

١٨ - أنظر تالوق جون ر. سنايدر Jon R. Snyder في مقدمة المترجم لكتاب فاتيمو، «نهاية الحداثة»، ص ٤٦ بالترقيم الروماني

١٩ - أنظر أدناه، الفصل السادس، ص ١٣١.
٢٠ - تسيجمونت باومان Zygmunt Bauman، «إبحاءات ما بعد الحداثة» Intimations of Postmodernity (راوتلادج، لندن وبوسطن، ١٩٩٢)، ص ٣٩.

٢١ - مستشهد به في ديفيد فريزي David Frisby، «شذرات من الحداثة» Fragments of Modernity (منشورات أم أي تي، كامبريدج، ماساتشوستس، ١٩٨٦)، ص ٤٣.

٢٢ - إن أشهر عمل لسهل هو «فلسفة المال» Philosophy of Money (راوتلادج، لندن وبوسطن، ١٩٧٨).

٢٣ - ديفيد فريزي، «سعمل وما بعده» Simmel and Since (راوتلادج، لندن ونيويورك، ١٩٩٢)، ص ١٦٩.

٢٤ - لقد ظهرت الطبعة الأصلية الفرنسية لكتاب ليوطار «الوضعية ما بعد الحديثة: تقرير حول المعرفة»

La Condition postmoderne: rapport sur le savoir سنة ١٩٧٩ لكن الترجمة الإنجليزية لم تظهر إلا سنة ١٩٨٤.

٢٥ - ليوطار، «الوضع ما بعد الحديث» ص ٢٤ بالترقيم الروماني.

٢٦ - تسميوت باومان، «مشرعون ومؤولين» Legislators and Interpreters (منشورات وليتي، كامبريدج، ١٩٨٧)

٢٧ - ليهوطار، «الوضع ما بعد الحديث»، ص ١٧. تأتي فكرة «الألعاب اللغوية» من لدن لودفيج فيتجنشتاين Ludwig Wittgenstein الذي يعتبر على غرار فرديناند دو سوسير De Saussure Ferdinand من أهم المؤثرين على النقاش ما بعد الحديث حول «الخطاب».

٢٨ - نفس المصدر، ص ٣٨

٣٩ - جان بودريار، «مرآة الإنتاج» The Mirror of Production (تيلوس، سانت لويس، ١٩٧٥) ص ١٤٤. تعود الطبعة الفرنسية الأولى إلى سنة ١٩٧٣.

٤٠ - انظر جان بودريار، «تحوّل الاقتصاد السياسي للدال» Sign For A Critique of the Political Economy of the (تيلوس، سانت لويس، ١٩٨١). تعود الطبعة الفرنسية الأولى إلى سنة ١٩٧٣.

٤١ - آلان توران، «نقد الحداثة» Critique of Modernity (بلاكوال، أوكسفورد، ١٩٩٥)، ص ١٤٤.

٤٢ - انظر مانويل كاستلس Manuel Castells، «سلطة الهوية» Identity The Power of (بلاكوال، أوكسفورد، ١٩٩٧)؛ و كرايج كاهون (ed. Craig Calhoun) (تحقيق)، «النظرية الاجتماعية وسياسة الهوية» Social Theory and the Politics of Identity (بلاكوال، أوكسفورد، ١٩٩٤).

٤٣ - انظر مثلاً، مارك بوستر، «نمط الإعلام» Mode of Information (منشورات وليتي، كامبريدج، ١٩٩٠)، الفصل الثاني.

٤٤ - انظر مثلاً مارتين جاي Martin Jay، «حقول القوة» Forcefields (راوتلادج، لندن ونويويورك، ١٩٩٢) ص ٩٠-٩٨؛ ويومن، «إلهامات»، ص ١٥٥؛ وبرايان تارنر Bryan Turner وكريس روجاك Chris Rojek (تحقيق)، «إانس بودريار» Forget Baudrillard (راوتلادج، لندن ونويويورك، ١٩٩٣).

٤٥ - هذا الاستشهاد من آرثر كروكر Arthur Croker وماري لوين كروكر Marielouise Croker وديفيد كوك David Cook (تحقيق)، «موسوعة الهلع» Panic Encyclopedia (أفاق للعالم الجديد، مونريال، ١٩٨٩)، ص ١٦٠، ١٦٣. آرثر كروكر مشهور أكثر بكتابه «المنظر ما بعد الحديث: الثقافة البرازيلية والجماليات المضخمة» Hyper-Aesthetics (أفاق للعالم الجديد، مونريال، ١٩٨٨).

٤٦ - براين تارنر، «نظريات الحداثة وما بعد الحداثة» Postmodernity Theories of Modernity and (سايچ، لندن وبيفرلي هيلز، كاليفورنيا، ١٩٩٠)، ص ١٠؛ وباري سمارت Barry Smart، «أوروبا/أمريكا: مقارنة بودريار والقاتلة» Fatal Comparison Europe/America: Baudrillard (إانس بودريار، ١٩٨٨).

٤٧ - بورمن، «سكل ما هو صلب يذوب ويصبح هواء» Melts Into Air All That Is Solid (بنجيون، لندن ونويويورك، ١٩٨٨) ص ٣٥. تعود الطبعة الأصلية إلى سنة ١٩٨٢.

٢٩ - أنظر مثلاً، كريستوفر نوريس Christopher Norris، «التفكيكية وما بعد الحداثة والفلسفة» (Deconstruction, Postmodernism and Philosophy) في ديفيد وود (David Wood ed.)، «ديفيد: مقالات نقدية» Derrida: A Critical Reader (بلاكوال، أوكسفورد، المملكة المتحدة، وكامبريدج، الولايات المتحدة، ١٩٩٢)، ص ١٦٧-٩٧.

٣٠ - ديفيد هارفي David Harvey، «وضع ما بعد الحداثة» The Condition of Postmodernity (بلاكوال، أوكسفورد، المملكة المتحدة، وكامبريدج، الولايات المتحدة، ١٩٩٠)، ص ٥١.

٣١ - هارمن، «إلهامات»، ص ١٣٣.

٣٢ - لوس إيرجاري Luce Irigaray، «مرآة المرأة الأخرى» Speculum of the Other Woman (منشورات جامعة كورنيل، أيثاكا، الولايات المتحدة، ١٩٨٥).

٣٣ - أنظر سكوت لاش Scott Lash، «سوسيولوجيا ما بعد الحداثة» Sociology of Postmodernism (راوتلادج، لندن ونويويورك، ١٩٩٠)، ص ٥٥ هامش.

٣٤ - ميشال فوكو، «نظام الأشياء: أركيولوجيا العلوم الإنسانية» The Order of Things: An Archeology of knowledge (كتب فينتج، نيويورك، ١٩٧٣).

٣٥ - تجري مناقشة هذا الموضوع في ديفيد لاين David Lyon، «بانوتيكيون بينتم: من المعمارية الأخلاقية إلى المراقبة الأخلاقية» From Moral Architecture to Electronic Surveillance Bentham (Panopticon، «مجلة الملكة الفصلية» Quarterly The Queen، ١٩٩١، ٣، ٩٨) وفي «البانوتيكيون الإلكتروني: نقد سوسيولوجي لنظرية المراقبة» Panopticon: A Sociological Critique of Surveillance Theory (المجلة الاجتماعية، The Sociological Review، ٤: ٤، ١٩٩٣).

٣٦ - أنظر سيجمونت هارمن، «ما بعد الحداثة ولا محتوياتها» Postmodernity and its Discontents (منشورات جامعة نيويورك، نيويورك، ١٩٩٧).

٣٧ - جان بودريار Jean Baudrillard، «ضع فوكوجانبا» Forget Foucault (سيموناكست، نيويورك، ١٩٨٧).

٣٨ - إن أحسن مدخل إلى أعمال جان بودريار ويقزكته منه يتمثل في كتاب مارك بوستر Mark Poster، «جان بودريار: نصوص مختارة» Jean Baudrillard: Selected Writings (منشورات وليتي، كامبريدج، ومنشورات جامعة ستانفورد، ستانفورد، كاليفورنيا، ١٩٨٨).

بمعزل عن الشعر *

عبدالله حمادي *

يقول القاضي الجرجاني في كتابه:

«الوساطة.. والدين بمعزل عن الشعر، ص ٦٤»

الشعر هو سحر ايحائي يحتوي الشيء وضده، لأنه حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق والابداع على غير مثال سابق! انه في أيه تجلياته حرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية. إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات.

على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب ان يحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات، ولكن أوالهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد عليه الأمة بالكفر ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء- بكسر الباء- (أي مفحمين)، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر» (١) ففي آخر هذه الفقرة الدقيقة نقف- وربما لأول مرة في النقد الأدبي العربي- على إشكالية الدين والشعر يتضح من خلالها رأي أحد كبار نقاد الشعر العربي القدامى، وأحد الفقهاء البارزين الذي تقلد في حياته مهمة القضاء والتحكم في ذم المسلمين.. انه اقرار علني وصريح يدعو بموجبه الى ضرورة الفصل بين الدين والشعر- وعدم اتخاذ الدين- الايمان به- كمعيار لتقييم أو تقويم الشعر. انها دعوة الى تحرير الشعر من تبعات الدين.. المهم قد يحمل هذا الرأي على أكثر من محمل، لكنه يؤكد ضمنا على عدم وجود ما يسمى بشعر اسلامي

الشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وخطابه في هذا المدى وصل ممتد خال من أدوات الفصل. والشعر ليس اللغة الجميلة التي كثيرا ما راهن النقاد على اثبات علاقتها بالشعر: فلسفة الشعر لفة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر، ومن هنا كثر فيه القول فقد ورد في كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي الجرجاني المتوفي عام ٣٦٦ هجرية قوله، وهو بصدد الحديث، عن الشعر والعقيدة، أو الشعر والدين، هذا الرأي النقدي الفريد من نوعه والذي يمكن أن يحسب له أو عليه، محددًا من خلاله رأيا أو موقفا نقديا نادر الوجود في كتب النقد الأدبي الأخرى، أو حتى في كتب الصحاح والسنن واللغة وما الى ذلك... وهذا الرأي الجريء يتعلق بإشكالية «الدين والشعر» وإلى أي حد يمكن الجمع بينهما أو الفصل بينهما.

يقول القاضي الجرجاني: «... فلو كانت الديانة عارا

* أكاديمي من الجزائر

اوشك ان ينجح فيه الرسول صلى الله عليه وسلم حين عمد الى الشعر لجعل منه احد الاسلحة المباشرة بالدعوة، وأحد الناطقين باسمها والمروجين لتمكينها وذلك بصريح الحديث النبوي القائل: «ما يمنع القوم الذين تصروا رسول الله بسلامتهم ان ينصروه بألسنتهم» (٢) - ويقصد هنا ألسنة الشعراء - ومن هناك توالى أصوات الشعراء المنخرطين في سلك الدفاع عن الدعوة الاسلامية ليحظى بعضهم بتأييد من الله ونصرة الرسول صلى الله عليه وسلم ومؤازرة روح القدس، جبريل عليه السلام. ويطلب الرسول صلى الله عليه وسلم من بعضهم علانية ان يذب عنه بشعره، او يأمر شعراء المناصرين للدعوة الاسلامية ان يردوا على اعداء الدعوة ويحرضهم على التعرض لهم بالهجاء المقذع الذي ينضج مضاهؤه في وجوههم كأكار السهام. ويمكن أن نذكر هنا «برواية الترمذي ان النبي صلى الله عليه وسلم حينما دخل مكة في عمرة القضاء وكان يمشي بين يديه عبدالله بن ابي رواحة - وقيل كعب بن مالك - وهو يقول:

اليوم نضربكم على تنزيلة

ضربا يزيل الهام عن مقيله

ويذهل الخليل عن خليله

فقال له عمر: يا ابن أبي رواحة بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم وفي حرمة تقول الشعر؟ فقال له رسول الله صلى الله عليه وسلم: خل عنه يا عمر فلهي اسرع فيهم من نضح النبل». (٣) فما يمكن تعليقه على هذا الموقف النبوي الشريف هو ان الشعر مباح في الحرم، وبين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومباح فيه التعريض المقذع بأعداء الدعوة ان دعت الضرورة لذلك. أما تساؤل عمر بن الخطاب المستنكر فلا معنى له، والا فكيف يتعجب من قول الشعر في حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي اتخذ منه سلاحا للرد على اعداء الدعوة. وما نحسب موقف عمر المستنكر سوى عن محتوي الشعر المهين لكرامة كفار قريش. فكان كل ذلك، وغيره كثير في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو يتصدى لاعداء الدعوة بكل ما أوتي من تأييد ونصرة. (٤)

او شعر كافر، أو غير اسلامي، وليس معنى ذلك انه يريد التأكيد على وجود علاقة تنافرية، او علاقة تضاد بين الدين والشعر، بل ما يمكن ألا يختلف فيه اثنان، او نقاد الشعر عامة، هو أن الشعر في صميمه هو أحد المداخل الضرورية لاعتلاء منصة التدوين القصوى: لأن الشعر في جوهره، هو ذلك التشويق الروحي الذي عمل، ويعمل الشعر منذ ظهوره على محاولة استكناه أسرار - وما الشعر في آخر المطاف إلا انعكاس صريح لذلك القلق الروحي الذي يعذب النفس في أشكال متنوعة، أما موقف الجرجاني هذا، والقاضي بوجوب ابتعاد الدين عن الشعر ربما يحل في طياته بذور اشارة الى تلك المحاولات العديدة التي ما فتئت منذ ظهور الدعوة الاسلامية تعمل على احلال قيم الدعوة الاسلامية في ذاكرة الشعراء محل ما علق بها من شوائب عصور الجاهلية. لكن مسيرة الشعر التي واكبت الدعوة الاسلامية وما تلاها تثبت عكس هذه المحاولة، فنزل الشعر والشعراء عامة يعملون من خلال ابداعاتهم على تأكيد مقولة الجرجاني الداعية الى فصل الدين عن الشعر: ولعل موقف الجرجاني هذا جاء بعد نظرته النقدية المتفحصة في متن الشعر العربي الى غاية عصره والتي وصل من خلالها الى النتيجة التي يقر فيها بصريح اللفظ والمعنى على ضرورة الفصل بين الدين والشعر: لأن الشعر، ان جاز لنا التصور والتقدير، ذو طبيعة ملكية فإما ان يكون وحده صاحب السيادة والا فانه يتنازل عنها لغيره وذلك رغم المحاولات الجادة والمتتالية من قبل الدعوة الاسلامية التي سعت جاهدة الى ادراج الشعر في سلم القيم الاسلامية بصفته أحد مكارم الأخلاق التي أكد الرسول صلى الله عليه وسلم أنه جاء ليتممها. فالشعر العربي كما يقول أحد رواه يندرج ضمن هذه القيم التي تمثل مكارم أخلاق العرب فقال.

ولولا خلال سنه الشعر ما درى

بناة العلا من أين توتى المكارم

قلت، لقد عملت الدعوة الاسلامية على ادراج الشعر في سلم قيمها، أو على الاقل جعله يمثلها ويصبح ناطقا باسمها أو متشعبا بمثلها او مناقحا عنها الأمر الذي

وسار خلفاؤه، الى حد ما، على نهجه دون أن تتمخض الدعوة الاسلامية عن ميلاد قصيدة اسلامية غير مشوية بأثار الجاهلية، ولا بأثار نزوات النفس بنزقها تارة وتألهاها تارة أخرى، حتى عند الشعراء الذين يعدون من رموز الدعوة الاسلامية، فقد بقي في قصائد حسان بن ثابت شيء من روائع الشعر الجاهلي وخاصة وهو الذي منحه الرسول صلى الله عليه وسلم إجازة حق التجاوز في حق اعداء الدعوة الاسلامية والثناء عليه ان أصاب وأوجع. وقد تزايد اعجاب الرسول صلى الله عليه وسلم بشعر حسان حتى انه يروى عنه هذا الموقف الذي قال فيه صلى الله عليه وسلم: «أمرت عبد الله بن رواحة فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسان بن ثابت فشفي وأشفي» (٥) شفى غليل نفسه أولا وشفى غليل الرسول صلى الله عليه وسلم من اعدائه ثانية وهو حكم لرسول الله صلى الله عليه وسلم.

هذا الموقف المؤيد للشعر جعل الرسول صلى الله عليه وسلم لا يتردد في استنهاض حسان بن ثابت دون غيره لهقول له: «أجهج قوالله لهجاؤك عليهم أشد من وقع السهام في غلس الظلام، أجهج ومعك جبريل روح القدس»... (٦) بل كان الرسول صلى الله عليه وسلم يعمل على أن يبلغ هجاء حسان مداه، كأن ينصحه بأن يستأنس بمعارف ابي بكر في علم الانساب والمثالب عله يسعفه بما يفيد في شعره من استهداف صائب لعزة قريش وتصفية أحلامها الى درجة جعلت الرسول صلى الله عليه وسلم يختبر شاعره حسان فيسأله كيف تسبهم وأنا منهم؟ فقال حسان: «لأسلك منهم كما تسلك الشجرة من العجين»! ولا أدري كيف أمكن ذلك حسان وهو المعروف اذا استوى لهجاء قريش تحول كالمرجل يغور غضبا فشفي وأشفي» (٧)

لا أريد استرسالا أكثر في هذه القضية ولا يمكنني كذلك أن أعود الى المتن الشعري العربي كله لاستنطقه في هذه المناسبة، لكنني سأحاول أن أقف عند بعض المحطات التي عملت بطريقة أو بأخرى على منح الشعر إجازة التحرر جعلته يكون بمعزل عن سلطان

الدين، وجعلت قصائده الشعرية غير حافلة في مضامينها بأخلاقيات وقيم الدعوة الاسلامية، ولا بتعاليمها! لا كونها معادية لمفهوم الدعوة، بل كونها خلقت طليقة من كل قيد أو شرط يحد من فوائدها ويكون بمثابة الموجة لنفحاتها وطقوسها.

لقد فضل الشعراء على مختلف مشاربهم الماضي في أودية مسالك القول- في كل واد يهيمنون- بحثا عن الجديد واختراقا للمحظور كما نبه على ذلك الذكر الحكيم في سورة الشعراء غير مبالين بتأكيد الاستثناء الوارد في سياق الآية الكريمة من سورة الشعراء لعلمهم أن المقصود هو استثناء الضرورة الذي لا يززع القاعدة العامة للشعر: قاعدة الشعراء يتبعهم الغاؤون، الذي هو الجمهور الذي لا يمكن للشعر أن يكون بمعزل عنه، وهي حكمة ربانية حولت للشعر دون غيره هذا الامتياز الذي لم يقدره بعض المفسرين حق قدره.

تسامح الرسول صلى الله عليه وسلم مع الشعر والشعراء

إن الشعر في ميراثنا الثقافي قد حصل على العديد من الإجازات وأولى هذه الإجازات كانت في نظري- بعد الذكر الحكيم طبعاً- مع الرسول صلى الله عليه وسلم الذي نظر الى الشعر دائما نظرة متسامحة، ونظرة إعجاب وتقدير لدوره، الى درجة جعلته يقرنه في العديد من المرات بالحكمة بغض النظر عن قائله سواء كان كافرا أو مؤمنا: والحكمة كما نعلم هي صفة من صفات النبوة التي كثيرا ما نسمع الله عز وجل يقول في مدحه لداود عليه السلام مثلا: (وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب)، او يقول عن لوط: (ولوطا أتيناها حكما وعلمنا)، اما الرسول صلى الله عليه وسلم فعقولته: «ان من الشعر لحكما»، فهي ذاتمة الصيت. ومن هنا لا نعجب اذا قرأنا في كتب الأحاديث «برواية عائشة رضي الله عنها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قالت: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يضع لسان منبرا في المسجد فيقوم عليه يهجو من قال في رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ان روح القدس مع حسان ما نافع عن رسول الله صلى الله عليه وسلم. (٧) فلا

الاصمعي، جعل الرسول الارحم صلى الله عليه وسلم يجعل له مخرجاً جميلاً لانتقاد الشعر من حامله الذي اصر على كفره عناداً وحسداً للرسول صلى الله عليه وسلم فقال فيه قولته المأثورة: «أمن شعره وكفر قلبه»، فلم نعلم، ولم ندر مخرجاً مثل هذا لتحرير الشعر والعفو عنه وإدخاله مدخل صدق ليحشر في زمرة نقحات الخلود. فلا ندري كيف تم هذا الانشطار في نفس واحدة تمرّد فيها الشعر عن قائله؟! لكن هذا المخرج الرائع يبقى من قبيل الاجازات التي منحها الله للشعر واكدها سيد الخلق الرسول صلى الله عليه وسلم تطبيقاً وعملاً، فالشعر في آخر الامر يبقى ذلك التوهج الذي يترك لوطة بالقلب عند سماعه وأثناء تشبيعه بالمسامح أن مضى. هذه اللوطة التي لا يدركها الا من أوتي الذوق الفني والحكمة وفصل الخطاب.

وربما قول رسول الله صلى الله عليه وسلم في شعر أمية هذا هو الذي مهد الطريق لميلاد الاسطورة التي حيكت حول تجليات هذا الشاعر والقائلة على لسان اخته: «تقول ان أمية كان نائماً عندما أقبل طائران أبيضان سقط أحدهما على أمية وشق بطنه، وثبت الطائر الآخر على السقف، قال الطائر الأعلى للأسفل «أوعى؟» قال «وعمى»، قال «أقبل؟» قال: «أبى». فرد عليه قلبه، وطار الطائران» (١١)

في هذه الاسطورة تأكيد على الانشطار الذي عاشه هذا الشاعر الذي تمرّد عليه شعره فأمن ونال البقاء وتركه كافرًا ونال الفناء. فالامر هنا لا يختلف كثيراً عن موقف حسان بن ثابت الذي استل الرسول صلى الله عليه وسلم من خميرة الهجاء كما تستل الشعرة من العجين!

متاعب الخليفة عمر رضي الله عنه مع الشعراء
إذا كان الامر هكذا مع رسول الله صلى الله عليه وسلم قد ختم بما يشبه المصالحة بين الدين والشعر، فإن الامر كان غير ذلك مع أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه فقد وجد هذا الأخير عنقا كبيرا من قبل بعض الشعراء من أمثال حسان بن ثابت وأبي محجن الثقفي والحطيئة، فحسان بن ثابت شاعر الدعوة الإسلامية والمؤيد باجازات رائية ونبوية، إذ ظفر

أظن حسب علمي المتواضع ان هناك من حظي بتقدير من طرف رسول الله صلى الله عليه وسلم مثلما حظي الشعر والشعراء: فقد اجاز لهم القول حتى الشفاء والتشفي، ونالوا العفو والمكافأة بالبردة، ووضع للشعر مثيراً وأبيحت له الساحات حتى ولو كان الحرم الشريف، وأكبر من هذا كله، أن جبريل عليه السلام، الروح القدس، يبدو انه استنهض من قبل الله سبحانه وتعالى الا في مواقف معدودات: مرة لحمل الرسالات الى الانبياء، ومرة لمرافقة الرسول في مسيرة الاسراء والمعراج ومرة لموازنة الشعر والشعراء. ألم يقل رسول الله لحسان: قل وروح القدس معك! فهذا تقدير لمنزلة الشعر والشعراء ما بعده تقدير، وهو امتياز لم يحظ به غير الشعر والشعراء الامر الذي جعل حسان بن ثابت دائم الزهو بهذا الامتياز الرباني والنبوي فيروي «ان حسان جاء الى نفر فيهم أبوهريرة فقال: أنشدك الله، أسمعتم رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: أجب عني»، ثم قال: «اللهم أيدع بروح القدس، قال ابو هريرة: اللهم نعم» (٨)

ومما يروى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم انه كان يستحسن على وجه الخصوص، سماع شعر شاعر كافر، وهو أمية بن أبي الصلت شاعر ثقيف، وكان يتذوق شعره ويطلب الاستزادة من سماعه، لانه ربما كان يلامس ذوق الرسول صلى الله عليه وسلم، او يدور حول أفكار كان يستحسنها وتدخل ضمن مكارم الاخلاق المتوارثة التي عمل الرسول صلى الله عليه وسلم على اتمام صرحها. بل ثبت عنه انه كان يصدق كثيراً مما ورد فيها فتروى لنا كتب الحديث انه: «حدث عمر بن الشريد عن ابيه قال: ردف رسول الله صلى الله عليه وسلم يوماً فقال: هل معك من شعر أمية بن ابي الصلت شيء؟ قلت: نعم. قال: هيه، فانشدته بيتاً.

فقال: هيه، ثم انشدته بيتاً. فقال: هيه، حتى انشدته مئة بيت» (٩). ويقال إن الرسول صلى الله عليه وسلم سمع برواية شعر أمية الا قصيدته الحاثية (١٠). فالسماح برواية شعر شاعر كافر فيه دلالة على عدم ارتباط الشعر بالدين. فكان حب رسول الله لشعر هذا الشاعر الذي تميز بوصف عالم الغيب كما ذكر ذلك

عمر بن الخطاب فأرسل من ردهما من الطريق، فلما حضرا أمر حسانا بأن ينشدهما، فانشدهما حتى اشتفى، فسأله عمر: أفرغت؟ اكتفيت؟ فأجابه حسان: نعم، فقال عمر: أنشدك في الخلا- أي كنتم لوجدكم- وأنشدتهما في الملاء» (١٤)

وكانت هذه الواقعة بحضور الملاء من الصحابة، وفيها دلالة قاطعة على امتثال عمر لفريضة الشعر المشربة بحب التحرر والرغبة في التشفي والنشوي في ركوب القول، أو الفعل الشعري، الامر الذي جعل عمر على أعقاب هذه الحادثة ومثيلاتها وكأنه يترجى الشعراء بقوله: «اني قد كنت نهيتكم ان تذكروا مما كان بين المسلمين والمشركين شيئا، دفعا للتضاغن عنكم وبث القبيح فيما بينكم، فأما اذا أبوا فاكذبوه واحتفظوا به» (١٥) وهو اقرار بالليونة من قبل عمر امام ارادة الشعر الممنعة في ركوب التحرر والتي لم تتشرب كما ينبغي قيم الدعوة الاسلامية.

لكن امر عمر بن الخطاب مع الشاعر الفارس ابي محجن الفقي فارس القادسية كان لا يقل درجة عن سابق الاحداث: فهذا الشاعر الفارس الذي رفض الرضوخ الى تعاليم الدين الاسلامي، والامتنثال لحدودها، نجده يواصل الايمان على شرب الخمر ولما ضابقتها ملاحظات عمر رد عليه بقولته المأثورة: مال عمر ومالي: «لساني للخمر وسيقي للإسلام». وتعود ثانياة اشكالية الانشطار التي وجد لها الرسول الأعظم مخرجا مع أمية بن أبي الصلت، لكن عمر عجز عن ايجاد مثل المخرج الذي ألهم الله به الرسول الأعظم من أجل الغفران للشعر تكريما وتقديرا لهذه المادة الأثيرة التي تعلقت بالحكمة وأسرار الغيب.

لكن أمر أمير المؤمنين عمر بن الخطاب يبدو انه كان أيسر الى حد ما مع الشاعر الحطيئة المتمرد الشاعرية فتجده في آخر الأمر يساوم الحطيئة في ذم المسلمين الذين يمكن ان يطالهم بشعره، فيصلا ان اتفاقا ويقدران الأمر نقدا وعدا بمبلغ تقول عنه المصادر أنه كان ثلاثة آلاف دينار. (١٦) فيقبل الحطيئة الثمن- بعد التعزيز طيعا- ويعد بالكف عن التشهير بأعراض المسلمين وغيرهم. لكنه قبل ابرام الصفقة، نجد عمر بن الخطاب يحاول ان يعظ هذا الشاعر المارق المؤمن

شعره بتأييد الله ورسوله والروح القدس، نجده يجيز لنفسه ان يحلق الناس حوله ويعتلي المنبر الذي منحه اياه رسول الله صلى الله عليه وسلم في المسجد وينهمر مرجعا مفاخر انتصارات الرسول صلى الله عليه وسلم واصحابه على قريش، وكذلك مفاخر أحسابه من بني العنقاء وابني محرق.. ومناصرتهم للدعوة الاسلامية حتى اخرج باستغزازه هذه، التي لا تخضع لقيد أو حد، عمر بن الخطاب فعاتبه مرارا بقوله المأثور: «أرغام كرماء الابل يا حسان!»؟ (١٧)، لكن حسان الذي يملك طوع يمينه تأييد السماء لشعره، وفي يساره اعجاب الرسول وموازاة الروح القدس لم يتعطف بزجر عمر المتكرر بل تصادى في تحرر شاعريته او يرد على عمر وهو خليفة المسلمين «كما حدث بذلك سعيد بن المسيب، فقال: مر عمر - رضي الله عنه - بحسان وهو ينشد في المسجد فلحظ اليه وجهه اليه نظرا شرا- فقال حسان: قد كنت انشد وفيه من من هو خير منك!». (١٨) فما كان من عمر، وهو الخليفة العادل الصارم في الحدود والحقوق سوى ان تخلى عن سبيله، وهكذا ينفلت الشعر ثانية من رقابة الدين رغم حضور احرص الناس على حرمة الدين ونعني بذلك الخليفة الاجل عمر بن الخطاب رضي الله عنه!

هنا تتأزم الامور بين مرجعيتين فينحاز خليفة المسلمين وحامي حمى الدين الى موقعه، وينحاز الشعر الى حريته فلا نجد للدين سلطة عليه، ويواصل حسان نهجه الى آخر حياته ويحظى، بل يفك لشعره اجازة التحرر تجعله في بعض المناسبات يشفي ويستشفى كعادته من قريش ومن شعراتها القاتل منهم والكافر وذلك في حضرة عمر بن الخطاب نفسه، فتقول الاخبار المتواترة في المصادر القديمة «ان شاعري قريش القداسي عبدالله بن الزبيري وضارب بن الخطاب قدما المدينة في عهد عمر ونزلا عند ابي أحمد بن جحش وطلبا منه ان يستدعي لهما حسانا، فلما حضر طلبا منه ان يتناشدا الشعر، فخيرهما حسان فيمن يبدأ بالانشاء، ففضلا ان يكونا البادئين «فأنشدها حتى فار فصار كالمرجل غضبا، ثم استويا على راحلتيهما يريدان مكة»، فرفع حسان امره الى

الساحر: ان من البيان لسحرا(١٨) ويبقى الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، كما تصنفه بعض المصادر، «أعلم الناس بالشعر»(١٩)، حائرا أمام الأثر الشعري الذي يصدر عن كنه الأشياء وليس عن حقيقتها.

تقدير الرسول صلى الله عليه وسلم للشعر والشعراء

هكذا يصير الشعر على التمرد وعدم الاستجابة الى شروط العقيدة وأخلاقيات الدعوة الإسلامية، رغم الزجر والتعزيز والرقابة؛ وخاصة تلك التي وضعها عمر بن الخطاب على الشعراء، فإذا كان الرسول صلى الله عليه وسلم قد كفر عن سيئات كعب بن زهير بمنحه برده الشريفة كعلامة نادرة الوجود في مكافأة الشعر، فإننا رأينا كيف وجد مخرجاً لشعر أمية بن الصلت الكافر ليدخل شعره مدخل صدق، وظل طوال سيرته النبيلة مؤيدا للشعر والشعراء، فاسحا أمامهم كل أبواب التوبة دون إكراه أو الزام، فقد صفح عليه السلام عن كل الشعراء المعادين للدعوة الإسلامية بدون استثناء والذي يزعم بعض المفسرين لآية الشعراء انهم المعنون في قوله تعالى: (والشعراء يتبعهم الغافلون...) وهم عبدالله بن الزبير الذي أسلم ومدح الرسول واعتذر له فأحسن(٢٠) وكعب بن زهير صاحب المكافأة والجائزة التاريخية، كما غفر للشاعر ضرار بن الخطاب الفهري الذي تاب ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم بقوله:

يا نبي الهدى إليك لجا

حي قريش وأنت خير لجا
حين ضاقت عليهم سعة الأ

رض وعاداهم إله السماء

فكانت نهاية هذا الشاعر الفارس الشهادة بالإمامة، أما الشاعر أبوسقيان بن الحارث بن عبدالمطلب فقد رق الرسول الرحيم صلى الله عليه وسلم لحاله وعفا عنه، وكذلك الحال بالنسبة لشعراء آخرين كالحارث بن هشام بن مغيرة المخزومي. أما الوحيد الذي حكم عليه بالقتل من طرف الرسول صلى الله عليه وسلم فهو الشاعر عبدالله بن خطل «لأنه كان مسلما فبعثه

بحرية قول الشعر بدون رقيب، فيقدم له النصيح والطريقة الفنية التي يراها الخليفة مناسبة للشعر أثناء معالجته للقضايا. فقال عمر بن الخطاب ناصحا الحطية: «ياك وهجاء الناس، قال الحطية: إذن يموت عيالي جوعا، هذا مكسبي ومنه معاشي، قال عمر فياك والمقذر من القول. قال الحطية: وما المقذر؟ قال عمر: أن تخاير بين الناس فنقول فلان خير من فلان. أجاب الحطية: فأنت والله أهجى مني؟»(٢١) ومن هنا تظهر ميزة الشعر التي لا يدركها الا ذوو الاختصاص والشعراء أنفسهم. فالشعر في جوهره ليس الصياغة المكررة الحقائق بقدر ما هو الاستلها المعبر عن التماس الذي يقع بين الرؤية الإبداعية والواقع: إنه السمو بتعبيرية الأشياء والسعي الى أحداث عملية تشويش مقصود في قاموس اللغة والمعاني فتسند صفات لأشياء غير معهودة تريك القرائن بين الدال والمذلول أو بين المسند والمسنود إليه، أو قطع صلة الرحم بين المشبه والمشبّه به وإحداث وظائف تعجز اللغة عن أداء معانيها: لأن قانون اللغة الشعرية يقوم أساسا على مخاض تجربة باطنية، الامر الذي جعل عمر بن الخطاب لا يدرك كنه هذه الصنعة التي يكون فيها الشعر الحقيقي بعيدا عن ركوب المباشر، وهو ما جعل عمر بن الخطاب في موقف آخر يقع في نفس التداخل فظن هجاء الحطية للزبرقان بن بدر مجرد عتاب ولوم حين خاطبه بقوله المركب:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها

واقعد فانك أنت الطاعم الكاسي

فرفض الزبرقان تصور عمر البعيد عن ادراك كنه المقصود، او المحصول في خطاب الحطية. فلجأ الخليفة كما نعرف الى حسان بن ثابت الخبير بمواقع الكلم واستأنس برأيه فكان جوابه: انه لم يهجه فصب بل سلح عليه، وهو طبع أظلم من الهجاء، ونجد عمر ثانية يقف حائرا أمام ارادة الشعر القوية ولا ينهر مثلما انهر رسول الله صلى الله عليه وسلم الخبير بمجامع الكلم وهو يستمع الى ابن الاهتم وهو يعدح ويهجو الشخص الواحد فيجيد في الحالتين فيقول الرسول منبهرا ومعتزفا بمفعول القول الشعري

الرسول صلى الله عليه وسلم مصدقا ومعه رجل من الانصار وكان معه مولى مسلم، فأمره أن يصنع طعاما فلما استيقظ وجدته لم يصنع شيئا فعدا عليه فقتله ثم ارتد مشركا، لذا أمر الرسول بقتله حتى ولو وجد متعلقا بأستار الكعبة. فعلق ابن تيمية على الحادثة قائلا: «له ثلاث جرائم مبيحة للدم، قتل النفس والردة والهجاء» (٢٧)

لكن الرسول، رغم هذه الحادثة المنفردة فإنه كان رحيمًا بالشعر والشعراء، بل ذهب به الحد إلى أبعد من ذلك حين يعمد إلى التذكير ببعض الشعراء الذين لم يدركوا الإسلام فيأسف لحالهم مثل قوله صلى الله عليه وسلم: «ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترَةَ» (٢٢) وكان عزاءه لهم هو التنويه بأقوالهم الشعرية المأثورة مثلما كان يفعل مع شعر طرفة بن العبد الذي كثيرا ما كان يستشهد ببعض منه كقوله:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

فتقول عائشة رضي الله عنها كان الرسول صلى الله عليه وسلم يقول في حق هذا البيت: «هذا كلام من كلام النبوة» (٢٣)، وهذا ما أكد معناه فيما بعد جابر بن معدان في قوله من كتاب «بهجة المجالس»: «كل حكمة لم يزل فيها كتاب، ولم يبعث بها نبي ذخرها الله حتى تنطق بها ألسنة الشعراء» (٢٤) أما قصة الرسول صلى الله عليه وسلم مع ابن الهمداني وأعجابه بسحر بيانته فهي التي أوجت له بالحديث النبوي الشريف الذي سبق وأن ذكرنا: إن من البيان لسحرا» (٢٥) كما يؤثر عنه قوله صلى الله عليه وسلم: إن من الشعر لحكمة. وكانت أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم في مناصرة الشعر والشعراء في كتب الأحاديث والسنن تروى على الثلاثين (٢٦) لم يشذ منها عن مناصرة الشعر والشعراء سوى حديثين وفيهما قول واحد خاص بامرئ القيس الذي قال في حقه النبي صلى الله عليه وسلم: «ذاك رجل مذكور في الدنيا شريف فيها، منسي في الآخرة حامل فيها، يجيء يوم القيامة معه لواء الشعراء إلى النار» فأنا اتفق مع الأستاذ سليمان الشطي في تعليقه على هذا الحديث بقوله: «إن هذا الشاعر جاهلي، لم يدرك

الإسلام، ومن ثم لم يبلغ بالدعوة، فلا يختلف وضعه عن الجاهليين الذين ماتوا قبل الإسلام، الذي لم يبرز نوره بعد، فهل هؤلاء يدمغون بنفس صفة الكفر ويلزمون بالإسلام مثلهم مثل الذين أدركوه، أم أنهم يعاملون على أساس الديانات السابقة؟ أو أنهم يمثلون أجيالا ما بين دينيين... على كل لن نخاطر بالاجابة على أمر لا نملك علما فيه...» (٢٧)

أما الحديث الآخر والأخير فهو برواية أبي هريرة والقاتل: «لأن يمتلي جوف أحدكم قيثا يريه خير من أن يمتلي شعرا». لكن في الإصابة وفي باب المستدرِك يروى أن عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها لما سمعت هذا الحديث قالت: «لم يحفظ أبوهريرة الحديث، إنما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «لأن يمتلي جوف أحدكم قيثا ودما خير له من أن يمتلي شعرا هجيت به»» (٢٨)

وهكذا يرفع اللبس حول هذا الحديث الذي كثر الجدل حوله، وإن كنت أنا شخصا غير مطمئن لكلمات الحديث الذي كثرت فيه عبارات كالقيح والدم واعتقد أن الرسول صلى الله عليه وسلم وهو الذي أوتي الفصاحة وفصل الخطاب يربأ أسلوبه عن مثل هذه العبارات، والله ورسوله أعلم، فالمهم أن الاضافة التي استدركتها أم المؤمنين جعلت الحديث معروف القصد. وهو ما حال عمليا دون وصول هذا النوع من الأشعار إلينا.

وتبقى مواقف الرسول صلى الله عليه وسلم جملة وتفصيلا مناصرة للشعر والشعراء ومنسجمة مع مضمون الرسالة السماوية فيما يتعلق بموضوع الشعر وموقف الإسلام منه.

فالرسول صلى الله عليه وسلم كان رؤوفا رحيمًا بالشعر وقال: «إنما نحن الشعر كحسن الكلام وقبيح الشعر كقبيح الكلام»، ولولا مواقفه الإيجابية من ديوان العرب لما روى الرواة ما وصل إلينا من ذخيرة شعرية فذة، ولما وصلت إلينا كل هذه الأشعار بالتواتر والتحميص، ولما استعملت كأداة مباشرة من قبل الفقهاء واللغويين والمفسرين لفهم مقاصد القرآن وأعجازه البلاغي وهذا ابن فارس يقول: «والشعر ديوان العرب، وبه حفظت الإنساب، وعرفت المآثر

الحقيقي، ونرى أنها تتوافق إلى حد ما مع مفهوم الآية الكريمة التي تحدد مفهوم الشعر في إطاره العام البعيد عن التخصيص: «آية الشعراء تقدم لنا الشعراء على أنهم مطلوقات تقول ما لا تفعل ويتعبر الذوق العربي، أو الفهم العربي فانهم اناس يحسنون في فنهم الشعري إذا وفقوا في الكذب أو اذا استجادوا الكذب. والكذب هنا هو توافق عرضي مع «يقولون ما لا يفعلون»... وهو الاستعداد الفني المطلوب والمباح والمستحسن في صناعة الشعر؛ لأنه من الأهداف الجوهرية التي تجعل الشعر يبتعد عن التصور الأرسطي القاسي بوجوب المحاكاة في الفنون، بما فيها الشعر، وهو ما لم تعمل به العرب وما لم يقره القرآن.

إن الطغس الشعري هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحى في جلالاته الفواصل ويحث دؤوب على كل ما هو ليس شائعا ولا مطابقا للمعيار العام؛ واللغة فيه تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذا هو الذي يكسبها رؤية واسلوبا من نوع خاص؛ لذا نجد نظرة الإسلام، والنقد العربي للشعر، وللغنون عامة تنفي عنها حتمية الوقوع في شراك محاكاة النماذج الجاهزة وتفسح أمامها مجال القول للفعل العربي المتخيل الذي يتقاد في لغته ليقين الحس الذي يساعد على استعذاب الفن كحقيقة نابعة من الإحساس وليس من الواقع، وهي المعبر عنها في الآية الكريمة بالقول دون الواقع الفعلي» أو بالكذب المستعذب النابع من رحم الأساس بحركية الأشياء، وهو ما أدركه النقد الأوروبي بعد خمسة عشر قرنا أو أزيد، فجاء اقرارهم بهذه الظاهرة الفنية المناقضة للظاهرة الارسطية على لسان أحد النقاد المعاصرين المشاهير وهو رومان جاكسون في كتابه الرائع «قضايا الشعرية» فقال كما قال النابغة: «الشعر هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي لا يقدم على الكذب بدون تردد بدءا من الكلمة الأولى لا قيمة فيه». (٣١)

أعتقد أن هذا التوافق فيه أكثر من دليل على أن عبارة «الكذب» و«يقولون ما لا يفعلون» هي من خصوصيات فن الشعر الرفيع المتحرر من قيود

ومنه تعلمت اللغة، وهو حجة فيما أشكل في غريب كتاب الله وغريب حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وحديث صحابته والتابعين». (٢٩) ففي مناصرة الرسول صلى الله عليه وسلم للشعر يكمن السبب المباشر في وصول الشعر الجاهلي وأيام العرب وإخبارها إليها. وهو ما يقره الرافعي بدوره في إعجاز القرآن حين يؤكد أنه لو لم يكن للرسول صلى الله عليه وسلم موقف إيجابي من الشعر لما كانت رواية الشعر في الإسلام، وما استنكاره للشعر الذي هجي به إلا دليل على انقراضه وعدم احتفاء الرواة بنقله إليها.

تكريس مبدأ الدين يعمزل عن الشعر

إن سماحة الرسول صلى الله عليه وسلم وتقديره للشعر ومنحه الشعر والشعراء اجازات لفظية ومضمونية لا لشيء سوى لأن الشعر أدرج ضمن الامتياز الخاص الذي لا يحاسب فيه الشاعر عما يقول طبقا للارادة الربانية العظمى. إنها قمة الجزاء والاحتفاء بفن الشعر، وهي نعمة من نعم الله على فن الشعر وفن القول عامة والفنون كذلك. هذا الامتياز الذي لا يحاسب فيه الشاعر على قوله نجده بمثابة السنة التي درج عليها الخطاب الشعري بين احضان العرب كجزء من مكارم أخلاقها، وهو ما نبه إليه النقد العربي قديما دون أن تؤخذ اشارته النافذة مأخذ الدرس والتأمل. واعني بذلك قول أحدهم: «وجدت العلماء بالشعر يعيبون على أبيات الاغراق، ويختلفون في استهجانها واستحسانها، ويعجب بعضهم بها، وذلك على حسب ما يوافق طباعه واختياره، ويرون انها من ابداع الشاعر الذي يوجب الفضلة له، ويقولون: أن أحسن الشعر أكتبه. وإن الغلو انما يراد به المبالغة قالوا: وإذا أتى الشاعر من الغلو بما يخرج به عن الوجود ويدخل في باب المعلوم فانما يراد به المثل ويلوغ الغاية في التعت واحتجوا بقول النابغة وقد سئل من أشعر الناس؟ فقال: من استجيد كذبه». (٣٠)

إنها مقولات مأثورات لم تحظ بعناية النقاد رغم ما تحمل من أبعاد فنية توجه وتحدد ماهية الشعر

الواقع بما فيها القيم والشعائر الدينية والأشياء الثابتة، وهو أحد المظاهر الانقلابية في ماهية الشعر بوصفه طاقة مسكونة بحساسية جمالية محايدة، وغزيرة مهورة بمبدأ الرقص وهم الاحتذاء مهما جلت قدرته، ومن ثم كان، ولا يزال، مآل الشعر هو البحث والتجريب المستمرين لخلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة، انه القلق الدائم الذي لا يعفو عليه الزمن مهما تقدم.

فكلمة «الكذب» هنا لا تعني معناها الخطي، بل يجب ادراك معناها الانزياحي الذي يعني مجانبية الحقيقة المجردة في صياغة الشعر وتعلقه بالحقيقة المجازية. لذا قيل عن الشعر انه استعارة موسعة. ومعنى مجازيتها هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له في اصطلاح مخاطب العادي. ولعل كلمة «الكذب» التي تعني «يقولون ما لا يفعلون» هي الانزياح المطلوب في لغة الشعر والشعراء وهي أنسب في شكلها وجوهرها كما وردت في الآية الكريمة من اختها «الكذب» المباشرة - لتنزه الله تعالى عن الإقرار بالكذب- بالنسبة لتحديد أهداف الابداع الشعري.

مثل هذا التعبير المجازي، يقترب الى حد ما، من مقولة الأصمعي بعد ان تدبر مليا في الشعر في العصر الاسلامي الأول والذي ورث مباشرة عصر الجاهليين فقال حكمه المأثور الذي حملته النقاد القدامى والمعاصرون على أكثر من حمل، وقوله هذا هو أن طريق الشعر اذا اسدلت الى باب الخير لأن، وقد استخلص هذا الرأي بعد أن لاحظ على حسان بن ثابت ضعفه الواضح في مراثيه- ربما المتكلفة- لرسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه من أمثال حمزة وجعفر رضوان الله عليهم، ثم يخلص الى التأكيد الواضح كما ذكر ذلك المرزبان «ان طريق الشعر الحق هي طريق امرئ القيس وغيره من الجاهليين المولعين بوصف الديار والتشبيب بالنساء ووصف الخمر»، (٣٢) وكل ما ليس له علاقة بالمعايير الخلقية الاسلامية، وهي نظرة أخرى توازن رأي القاضى الجرجاني وتنبع من مصدر له صوت وسلطان على مسيرة الشعر العربي، وبالإضافة الى ذلك فانه تتلمذ على أحد أساطنة اللغة والبيان العربي

وهو أبو عمرو بن العلاء (٧٠-١٥٤هـ) الذي يؤكد الأصمعي انه «جلس للتعليم على يده ثماني حجج فما سمعه يحتج ببيت شعر لشاعر اسلامي» (٣٣) وأبو عمرو هذا هو من القراء السبعة، وهو مبدع عبارات كالسهل المتنع وقول الشعر وغير ذلك من السنن النقدية والمعرفية. مثل هذه المواقف توازن مبدأ الاجازات التي سنّها الرسول صلى الله عليه وسلم في حق الشعراء اقتداء بالذكر الحكيم.

فياب الخير هنا، كما اكد عليه الاصمعي، ليس المقصود به ضعف شعر الشعراء الذين اعتنقوا العقيدة الاسلامية كما أنجر فهم العديد من النقاد الى ذلك خطأ (من مثل آراء الأستاذ نجيب البهيتي في كتابه: تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث، وكذلك الأستاذ محمد الكفراوي في كتابه: الشعر العربي بين التطور والجمود فقد دافع الأستاذان عن فكرة ان الاسلام تسبب في ضعف الشعر). بل مقصد هذا المصطلح هو فني بحث، فسبب لهونة الشعر التي لاحظها الاصمعي ناجمة عن حياء ماهية الشعر عن حقيقتها الجوهرية المتمثلة في استجادة الكذب الفني، وقول ما لا يمكن ادراكه بالفعل كما نصت عليه الآية الكريمة.

إن أعمال الخير لها مجالاتها ومنابرها ورجالاتها، وليس على الشعراء من مسؤولية تجبرهم على الدفاع عن مثل هذه القيم المادية المحدودة الأبعاد. فليونة الشعر المنصوص عليها في قول الأصمعي تتجلى بوضوح تام من خلال هذه المفارقة التي تفصل بين مستويين من الخطاب الشعري ذاته أجبر الاصمعي أن يعلق على الخلل الذي أصاب بنية الخطاب لما حاد عن خطه الطبيعي: يقول الشاعر:

سمالك هم ولم تطرب
وبث ببت ولم تنصب
وقالت سليمي . أرى رأسه

كناصية الفرس الأشهب

الى غير ذلك من الأبيات الشعرية المقبولة فنيا وجماليًا حسب رأي الأصمعي، لكن لما يصل الشاعر الى قوله:

فأحذلك الله برد الجننا

ن جذلان في مدخل طيب

يعلق الأصمعي بقوله على هذا البيت الأخير: «فلان كلامه، حتى لو أن أبا الشمقمق - شاعر مشهور بالنوادر في شعره - قال هذا البيت لكان ردينا ضعيفا... وطريق الشعر إذا ادخلته في باب الخير لأن. إلا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والاسلام. فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي رسول الله صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم، لأن شعره. وطريق الشعر هي طريق الفحول، مثل امرئ القيس وزهير والناطقة، من صفات الديار والرحيل، والهجاء والمديح، والتشبيب بالنساء، وصفة الخمر والخيل، والافتخار. فإذا ادخلته في باب الخير لأن». (٣٤) لعل في هذا النص الطويل ما يوضح كل شيء ويرفع اللبس حول مسألة كون الاسلام أضعف الشعر: فهي هو الاصمعي يقر بأن حسان علا شعره في الجاهلية والاسلام، ولكن متى انحط؟ لقد انحط لما خرج عن دائرة الشعر الحقيقية وتحول الى مجاملات مجانية. أو الى مواعظ وأرشاد هي من اختصاص رجال الدين، كما هي الحال في البيت الشعري الأخير الذي تحول الى موعظة تبشّر بالجنة ودوام النعيم. وبذلك حاد الشاعر عن استجداء الكذب الفني الذي نصبح بضرورة وجوده النابغة، وأكد عليه رومان جاكبسون فيما بعد. فالشعر بمعزل عن العقيدة، انه اختصاص آخر ليس من صالح الشعر والشعراء ان يركبوه في اشعارهم، وإلا يكون السقوط المشار اليه «باللين» تطفلا ولباقة من طرف الاصمعي.

ويمكن اضافة موقف آخر الى موقف الاصمعي الواضح والدقيق، والذي حدد بموجبه دوائر الشعر المحظورة عليه ومداراته المباحة له، والتي كما يلاحظ تتنافى كلية ودائرة العقيدة: انه تحريض ضمنى للشعراء على ركوب ما ترغبه النفس اذا رغبتها كوصف النساء والتشبيب بهن، ووصف الغمور والتفاخر وركوب ما اعتادت الروح الجاهلية الشاعرة على اتيانها. فيروي ان الشاعر الاموي الراعي النميري: (٣٥) أنشد في حضرة الخليفة عبد الملك بن مروان راتعته الذائعة الصيت التي مطلعها:

ما بال دفك بالفراش مذبلا

أقذى بعينك أم اردت رحبلا

الى ان قال مخاطبا عبد الملك:

أخطيئة الرحمان إنا معشر

حنفاء نسجد بكرة وأصيل

عرب نرى لله في أموالنا

حق الزكاة منزلا تنزلا!

فقال له عبد الملك بن مروان العارف بخبايا الشعرية: «ليس هذا شعرا هذا شرح اسلام، وقراءة آية». (٣٦) ومن هنا يمكننا ان ندرك من خلال هذه اللفظة النقدية الغدّة ان القيم الدينية شيء، والقيم الشعرية شيء آخر. فالشعر ليس سجل عقائد ولا مروجاً لقيمتها؛ فالراعي النميري تحول في بيتيه الى واقع الموعظة الحسنة، ومن هناك زججه عبد الملك على الفروج بالشعر من دائرة اختصاصه ليتحول الى ناظم للأيات وموضح لتعاليمها. فليس من مهام الشاعر ان يحل محل رجل الدين أو يتحول الى مروج لأعمال خيرية لها من يتولى أمرها.

ولما كان الشعراء هم أفضل من يدرك هذه المعايير الفنية، وأكثر الناس حرصا على العمل بها وذلك بفضل طبعهم الشعري الدقيق الاحساس فانهم لم يجدوا حرجا من تزوير القول الشعري في حضرة خليفة ورع كعمر بن عبدالعزيز الذي تعود الكثيرون اعتباره خامس الخلفاء الراشدين. هذا الخليفة الورع ارتكزت أحكامه الفنية فيما يتعلق بمعايير الشعر ومكافأة الشعراء على شروط يأتي في مقدمتها توافر القيم الاسلامية في قصائدهم وكذلك ذكر الله والصديق في القول: هذا الشرط الذي يتنافى كلية مع مبدأ الشعر بموجب الاقرار الرياني في آية الشعراء وكذلك بموجب رأي النقاد القدامى. فعمر بن عبدالعزيز قبل سماع الشعر كان يستنطق الشعراء قائلا لهم: «قل ولا تقل الا حقا فان الله سائلك». (٣٧) ودون ذلك فالخليفة غير مستعد لتضييع وقت المسلمين في سماع اللغو من الكلام.

هذا الموقف - المعادي لصميم الشعر - جعل بعض الشعراء يسخر من الخليفة ومن شروطه بطريقته الذكيفة الخاصة، فيقال ان الشاعر الأموي نصيب

لغيره، ومن هناك كانت النتيجة التي خلص اليها القاضي الجرجاني في لمحة الدالة، والمذكورة في أول هذا البحث والقاضية بوجوب بقاء الدين بمعزل عن الشعر كنتيجة مبنية عن معانية دقيقة في المتن الشعري العربي.

يكفي الشعراء فخرا واعتزازا ان الله سبحانه وتعالى منصفهم حق الكذب الفني، وحق حرية القول الذي قد يراه البعض من صميم الانحراف والخروج عن السائد من الأعراف والمعتقد، لذا، كان الشاعر الاموي الفرزدق موفقا حين انشد الخليفة سليمان بن عبد الملك متجربا عليه بهذا القول الفاحش الماجن في رأي الاخلاقيين ومصرحا فيه بارتكاب المعاصي ومعاشره ست أباك من البنات دفعة واحدة قائلا:

ثلاث واثنان فهن خمس

وسادسة تميل الى شماسي

فبنتا جنابتي مطرحات

وبت أفض اخلاق الختام

فأحس الخليفة سليمان بالحرج والامتعاض وحاول أن يبدي اعتراضه على المسلك الشعري الذي ركه الفرزدق، فقال له: «أخللت بنفسك، أقررت عليها بالزنا عندي وأنا امام؛ فلا بد من اقامة الحد عليك، فقال الفرزدق: ومن أين أوجبته علي؟ قال: لقوله تعالى: (الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة)، فقال الفرزدق: فان كتاب الله يدرؤه عني يقول الله تبارك وتعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر انهم في كل واد يهيمون وانهم يقولون ما لا يفعلون)، فانا قلت ما لم أفعل».(٤٠)

قراءة في آية الشعراء

يكفي ملكة الشعر والشعراء انها استفادت من هذا الغفران الرباني الذي جعل مثل هذه الآية المحكمة تخرج من خصوصية السبب الى مدار العموم؛ والا ما كان القصد الرباني يصلح لكل زمان ومكان. ومدار الشعراء هنا هو اقتناص مجاز الحقيقة الفنية المفتوحة على التأويل والتي هي المرتع الخصب الذي تعشوشب فيه مشاعر الشعراء بعيدة عن دوائر الواقع القابل للتفسير بل محرصة المقلبين عليها بوسائل اجرائية تمكنها من التأويل الذي يحسن الاستفادة من

استأنن ليمدح عمر بن عبدالعزيز، فلم يأذن له؟ فما كان منه سوى ان راوغ حاجب الخليفة بذكاء الشعراء وقال له: «خير امير المؤمنين اني قلت فيه شعرا أولا الحمد لله، فأعلموه فاذن له فأدخل عليه وهو ينشد مادحا الخليفة:

الحمد لله، أما بعد يا عمر

فقد أقتنا بك الحاجات والقدر

فأنت رأس قریش وابن سيدها

والرأس فيه يكون السمع والبصر

فأمر له بجائزة».(٣٨) لكن هذا الشعر لو قيل في حضرة عبد الملك بن مروان أو سمعه الاصمعي لأحيل قائله على مصلحة الشؤون الاجتماعية او مصلحة أوقاف المسلمين لتتكفل بحاجاته الاجتماعية. فهي الجهاز المؤهل لفهم مثل هذا الخطاب الذي لا علاقة له بصميم الشعر. لكن، وكما رأينا، تمكنت حيلة الشاعر من ان تنطلي على سذاجة الخليفة الفنية ويأمر له بجائزة، ولو طال حكم خليفة كعمر بن عبدالعزيز لتمكن الشعراء من احتلال مناصب الوعاظ في المساجد، أو ألحق جلهم بدواوين المظالم كمتخصصين اجتماعيين. مثل هذا الوضع الذي آل اليه الشعر نابع من تشرب الخليفة الفاضل والعاقل عمر بن عبدالعزيز بقيم تجاهلت العناية الإلهية والنقدية التي منحت للشعراء واعطتهم حق القول بما جرت به المقادير الشعرية وليس الدينية والسياسية.

ويمكن أن نقول، كما قال ابن سلام الجهمي: هناك شاعر يتأله وهناك شاعر يتصهر، وهذا ما أدى بعبدالله بن محمد بن أبي بكر رضي الله عنه الى الولع برواية وانشاد شعر الغزل بتوحيه الفاحش والعفيف، فقد كان يبدي إعجابا كبيرا بشعر عمر بن ابي ربيعة، وفي الوقت ذاته كان يقبل على سماع شعر كثير، إلا انه كان يعيب على هذا الاخير كثيرا من معانيه، ويفضل عليه شعر عمر بن أبي ربيعة فيروى عنه انه قال: «الشعر عمر بن أبي ربيعة لوطه بالقلب وعلق بالنفس ودرك للحاجة مما ليس لشعر غيره. وما عصي الله عز وجل بشعر أكثر مما عصي بشعر عمر».(٣٩) فهذا حكم آخر يجيز للشاعر ما لا يجوز

تعايير محملة بالمعاني التي يوفرها «أعذب الشعر أكذبه» بدون غيره.

وأحسبني أرى أن هذا الامتياز الذي حظي به الشعراء في الآية الكريمة من سورتهم القائلة: (والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون)، هذه الآية التي بذل المفسرون القدامى والمحدثون كل جهدهم فيها من أجل تحديد أهدافها من أمثال القرطبي والطبري وابن كثير والزمخشري وغيرهم والذين استهوتهم ألفاظها قبل معانيها فراحوا يلهثون وراء تحديد المقاصد من عبارات كالأغاوين، والتابع والوادي واليهام وغير ذلك، بالإضافة إلى حدة اختلافهم في وقت نزولها، هل كانت مكة قبل الهجرة أو مدنية؟ وهل كانت العبرة منها بعموم اللفظ لا بخصوص السبب؟ وهل كان المقصود هم شعراء المشركين أم الشعراء عامة؟، إلا أنني لا أرى في ذلك أهمية قصوى؛ لأن الآية الكريمة التي قد تكون وردت لتحديد الخاص فقد باتت اليوم تعني العام نظرا لصلاحية القرآن لكل زمان ومكان، فإذا كان الله تعالى بموجب صريح آية العموم هذه أجاز للشعراء أن يقولوا ما يريدون. فقد فعل هذا الامتياز الضمني فعله في مسيرة الأدب اللغوية والنقدية، فقد أجاز اللغويون للشعراء بدورهم ما لا يجوز لغيرهم وهم مكرهون عن ذلك، وبقيت بذلك أبواب الضرورات الشعرية مفتوحة أمام الشعراء جمعت فيها مخالفاتهم للقواعد النحوية والصرفية وحتى اللغوية وقدروها أنها ارتكبت تحت طائلة الضرورات التي تبيح المحظورات قياسا. كما أجاز الخليل بن أحمد والعروضيون حق الخرق لبحور الأوزان فرخصوا لهم في الزحافات والعلل مثلما رخص لهم الله سبحانه وتعالى أن يقولوا ما لا يفعلون، ومثلما رخص لهم نقاد الشعر الخوض في الكذب الفني للتححرر من رقة الواقع الذي لا تستحب محاكاته فنيا وشرعيا.

هذا الاقرار بحق التجاوز بالنسبة للشعر والشعراء،

شرعا ونقدا، يبيح لهم حق التفاخر بمثل هذه الامتيازات التي لم تمنح لغيرهم، ولا يمكن قراءة آية الشعراء بعد التدبر في مقاصدها أن تكون بمثابة التقليل من شأن الشعر، بمختلف أغراضه، والشعراء حتى ولو أنها استدركت بأية الاستثناء التي تحولت في رأي بعض المفسرين إلى القاعدة العامة التي يجب أن يكون عليها سلوك الشعراء والموضوعات التي يجب أن يخوضوا فيها.

مثل هذا التخريج لا نوافق عليه لعدة أسباب منها: كون الاستثناء في حكم اللغة يمثل الفصوص، والخاص لا يمكن أن يلغى العام، والكثرة تلغي القلة، أو ربما يمكن أن نحمل أداة الاستثناء «إلا» على محمل آخر يجوز لغويا وهو اعتبارها إلا حرف عطف كما يرى الكوفيون: (٤١) «فمذاهب الاحتمال في النحو لا تضيق كما يقول القاضي الجرجاني» (٤٢) فالخاص المستثنى هنا لا يعني القاعدة العامة المطردة التي يجب أن يكون عليها الشعر في كل زمان ومكان، بل هو استثناء الضرورة الظرفية المحدودة الزمان والمكان والهدف: كوقوف بعض شعراء العرب في صف الدفاع عن العقيدة الإسلامية من أجل تمكينها، ووقوف البعض الآخر مناوئا لها. لكن بمجرد انتهاء السبب المتنازع عليه عاد الجميع إلى حظيرة (والشعراء يتبعهم الغاؤون...)، وهو ما يمكن أن نفسر به وقوف بعض أفكار الشعراء في مختلف الظروف التاريخية من أجل مناصرة أيديولوجية أو أفكار يرون أنها تصلح وضعا أو تقوم انحرافا أو تبشر بأمل. كل هذا يدخل في دائرة الاستثناء المنصوص عليه في آية الشعراء ولا يلغى مفهوم الشعر كما حددته الآية التي تجيز القول وتقر بضرورة حضور الجمهور - الغاؤون - كشرط من شروط تمام الأداء الشعري مع عدم محاسبة قائله بظاهر اللفظ.

إن الشعر العربي الذي يمثل القاعدة العامة المنصوص عليها في آية الشعراء بما فيه شعر شعراء الاستثناء يشكل الحيز الضروري، بالنسبة للشرع كما

يقول ذلك عبدالله بن عباس رضي الله عنه: «الشعر ديوان العرب فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه» ولا أظن أنه كان يلتبس الاهتداء إلى فهم القرآن الكريم من الكذب بالمفهوم المجرد لهذا المعنى، أو بما يقوله الشعراء ولا يفعلونه... كل هذه المعاني تبقى مجازية تعبر عن أبعاد فنية تدل في خصوصيات المجاز بالتعبير القديم، والإنزياح بالتعبير المعاصر، الذي يميز كل الأساليب اللغوية بما في ذلك لغة العرب.

ويقول الصحابي الجليل عبدالله بن عباس رضي الله عنهما، ودائما في فضائل الشعر: «إذا سألتوني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر، فإن الشعر ديوان العرب»، إنه يمثل مكارم الأخلاق، فلا اعتقد ابن عباس هنا يقصد شعر شعراء الاستثناء المشار إليهم في الآية الكريمة والتي تقول (ولا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا) هؤلاء، وكما أقر بذلك الأصمعي نجد استاذة الأكبر وأحد القراء السبعة أبو عمرو ابن العلاء لا يلتفت إلى شعرهم ولا يعتبره حجة لغوية أو أخلاقية أو ما إلى ذلك... هؤلاء يمثلون الخاص في إطار العام، ويمكن أن تقابل بهم الشعراء الكفار الذين أصروا على كفرهم وناصبوا الدعوة الإسلامية، عداء صارخا كموقف من مواقف ارادة التغيير الذي كان من المفترض أن يكون الشعراء من السباقين إليها قبل غيرهم لإيمانهم بمهمة الشعر الاستشرافية والمؤمنة بالتجاوز والتحديث.

هذا الشعر المبجل المكرم لدى العرب، والذي جمع فأوعى، ما أظن أنه هو المقصود بظاهر الفهم الساذج لأية الشعراء التي تشير إلى الخاص في إطار العام الدائم المهيمن، وهو ما أشار إليه الخليفة عمر رضي الله عنه في قوله: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»، أو كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم: «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الأبل الحنين».

وهو أمر مستحيل حدوثه، وتغييره.

ولا أظن أن الله سبحانه وتعالى حين وصف الشعراء بأنهم يقولون ما لا يفعلون فيه تقليل من شأنهم أو يعني التحقير من منزلتهم فيكفي الشعراء فخرا آخر أنهم كرموا بسورة في القرآن الكريم، ويكفيهم فخرا آخر أن ورود كلمة شعر وشاعر جاء ذكرها في القرآن: ست مرات(٤٣) وكلها يمثل القول الفصل في كل ما يتعلق بالشعر والشعراء ورفع اللبس بينهم وبين اختصاصات أخرى كالسحر والنبوة والكهانة... فالشعر بعد الغز القرآني يبقى شعرا كما حددته أية الشعراء من سورة الشعراء، أية ٢٢٤-٢٢٧.

ومن هنا يمكن أن أجزم أن النظرة الإسلامية للشعر لم تكن الزامية ولا مؤطرة، بل كانت تعكس حقيقة لم تر ضرورة إلى تغييرها. لأنه ربما وجدت الشعر الذي يعتبر من مكارم أخلاق العرب قد بلغ درجة التمام أو أوثق: ومن هنا كان الأقرار بوجوب احتفاظ الشعر بالحقيقة الفنية بدل الحقيقة المجردة التي تلهت وراء رصد الواقع بواسطة المحاكاة، وهو مطلب رفضته النظرة الإسلامية الشمولية المنزع، والتي تبيح للفنان أن يلتزم في فنه بالوازع الفني بدل غيره من المؤثرات الأخرى حتى ولو كانت عقيدة.

إنها نظرة من أقدر النظرات المستوعبة بجدارة نادرة لماهية الفنون وحسن توجيهها الأمثل حسب طبيعتها الملوكية- وقد تجلى هذا التوجيه الحكيم فيما يتعلق بكيفية تصور فنون إسلامية تناهض المحاكاة وتتسم بالتعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية من خلال الكلمات والرمز، والتي تأتي الألوان والأشكال فيها لنقل ماهية الأشياء التي لا يمكن إيصالها بما دون التجريد.

فالفنون الإسلامية في انطلاقتها القصوى من خلال هذا التوجيه، الذي سبق وأن شرحناه، باتت ترصد في تجلياتها بما يسمى بمبدأ الاستحالة، أو رصد لحظة جمالية نموذجية تستودق الاختراق إلى الداخل واستنطاق ما هو جوهري وتجسيد روح المعاني لا دلالاتها الخارجية.(٤٤)

- ١٤ - عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي... ص ٦٣.
- ١٥ - ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج ١/٢٤٣.
- ١٦ - ابوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج ١/١٥٨.
- ١٧ - عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي... ص ٦٤.
- ١٨ - ابن رشيقي الممعة، ص ١٧٧.
- ١٩ - عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر في الطور الشفوي... ص ٥٥.
- ٢٠ - ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج ١/٢٤٢.
- ٢١ - غازي عبدالرحمن القصيبي: من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاويون... ص ٧٨.
- ٢٢ - ابوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج ٨/٢٤٠.
- ٢٣ - ابن عديريه: العقد الفريد... ج ١/١٥٥.
- ٢٤ - سليمان الشطي: الإسلام والأبداع الشعري... ص ١٤٣.
- ٢٥ - ابن رشيقي الممعة، ج ١/١٧٧.
- ٢٦ - سليمان الشطي: الإسلام والأبداع الشعري... ص ١٤١ إلى ١٧٦.
- ٢٧ - سليمان الشطي: الإسلام والأبداع الشعري... ص ١٦٦.
- ٢٨ - المرجع نفسه، ص ١٦٤.
- ٢٩ - عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي... ص ٧١.
- ٣٠ - أبو علي: الحاشي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج ١، ص ١٩٥.
- ٣١ - رومان جاكسون: قضايا الشعرية... ص ١١.
- ٣٢ - المزريان: الموشح، ص ٨٥.
- ٣٣ - ابن رشيقي الممعة، ص ٦٩.
- ٣٤ - المزريان: الموشح... ص ٩٠.
- ٣٥ - دكتور محمد نبيه حجاب: الراعي النمريري... ص ١٥٣ - ١٥٥.
- ٣٦ - المزريان: الموشح... ص ٢٤٩.
- ٣٧ - ابوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج ١/٢٥٠.
- ٣٨ - ابن عديريه: العقد الفريد ج ١/١٢٤.
- ٣٩ - المزريان: الموشح... ص ٢٢٨، الأغاني ج ١/١١٣.
- ٤٠ - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج ١/٤٨٦.
- ٤١ - ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعراب... ج ١/٧٧-٧٣.
- ٤٢ - للقاضي الجرجاني: الواسطة... ص ٦٢.
- ٤٣ - في سورة ١٠ - ياسين، آية ٢٩ - سورة الصافات، آية ٤١، ٢ - سورة الأنبياء، آية ٤ - سورة الطور، آية ٢٠ - سورة الصافات، آية ٣٦، ٦ - سورة الشعراء، الآيات ٢٢٤ - ٢٢٧.
- ٤٤ - انظر تفاصيل أكثر من الكتاب القيم: جماليات الفن الاسلامي، الكسندر بابايويولو الذي يقع في ستة مجلدات ويحتوي على ١٩٥٠ صفحة تحتوي على ٨٨١ لوحة و ٢٧٠ شكلا بيانيا حصلت هذه الدراسة على جائزة معهد فرنسا جائزة دانيال بوفيري ونشرت عام ١٩٧٢ بجامعة ليل فرنسا.
- ٤٥ - غازي عبدالرحمن القصيبي: من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاويون؟... ص ٧.

فيروي ان ابن عباس رضي الله عنهما اشار على احد المصورين بقطع رؤوس الحيوانات وجعلها تشبه الرموز أكثر من الحقائق. وهي عملية لا محالة، تبيح للفنان استجداء الكذب الفني، فالفن يجب ان يتحدث بدلا عن الطبيعة. وخير ما اهتم به هذا البحث هو وقفة مع الأستاذ القدير غازي عبدالرحمن القصيبي وهو يتحدث في مدخل كتابه «من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاويون؟» عن آية الشعراء وما يدور من حولها من غمز ولمز من قبل الشعراء أنفسهم ليجمعوا في النهاية على ان عبارة «يقولون ما لا يفعلون» هي انه يحق للشعراء دون غيرهم من البشر ان يكذبوا، يقول الاستاذ غازي: «ولا اعتراض لدي على مثل هذا التفاهم ان وجد» (٤٥) أما اعتراضه الذي بقي معلقا، رغم صيغة عنوان كتابه الاستفهامية، فهو عدم وجود ما يبيح الكذب في القرآن الكريم، ونحن نوافقه على هذا، لكن الكذب المقصود في الشعر والفنون عامة هو رفض المحاكاة وعدم التقيد بها ولعله المقصود باباحة التقول للشعراء فيما يمكن اعتباره الكذب المجازي والله ورسوله أعلم.

الهوامش

- ١ - أقيمت هذه المحاضرة بمقر الجمعية الوطنية الثقافية الجاهلية بالجزائر في ١٤ يونيو ١٩٩٩.
- ٢ - القاضي الجرجاني الواسطة ص ٦٤.
- ٣ - ابوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج ٤ - ٤٤٢.
- ٤ - سنن الترمذي، ج ٤، ص ٢١٧.
- ٥ - انظر تفاصيل اضافية أكثر في الدراسة القيمة والدقيقة التوثيق التي أنجزها الاستاذ سليمان الشطي بعنوان: «الاسلام والأبداع الشعري» ابتداء من ص ١٤١ إلى ١٧٦، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ١٤، العدد ١، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٤ م.
- ٦ - ابوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج ٤/١٤٧.
- ٧ - ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج ١/٢١٧.
- ٨ - سنن أبي داود... ج ٥/٢٨١، الترمذي... ج ٤/٢١٦.
- ٩ - ابوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج ١/١٤١.
- ١٠ - سليمان الشطي: الإسلام والأبداع الشعري... ص ١٦٦.
- ١١ - المرجع نفسه... ص ١٦٠.
- ١٢ - غازي عبدالرحمن القصيبي: من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاويون؟... ص ٧٦ - ٧٧.
- ١٣ - ابن رشيقي الممعة، ج ١، ص ٢٨.
- ١٤ - سليمان الشطي: الإسلام والأبداع الشعري... ص ١٦٣.

حكاية أفلاطون والشعراء

سمير اليوسف *

معلوم أن أفلاطون أوصى بإقصاء الشعراء من الدولة، أو من أي اجتماع سياسي خليق بأن يحكم حكماً يكون تيراساً للعدل.

«إن من بين كافة المعالم الاحسن لدولتنا المثال، يقول سقراط، «بطل، المحاورات الافلاطونية» (١)، في الكتاب العاشر من «الجمهورية»، ليس هناك ما يسمو رتبة على تعاضها مع الشعر» (٢). وما ذلك الا لأنها ارتأت اقضاء الشعر التمثيلي.

ولئن نمت هذه الوصية عن كراهية للشعر وللشعراء، فإنها لتخطوي على تقدير استثنائي لدوره. فالشعر، والمقصود بذلك الشعر التمثيلي، خصم خطير، وأيا كانت الوصية او الخلاصة، فإن النظر إليه على هذا الوجه انما كان له الفضل في تهديد السبيل لنشوء ما يعرف اليوم بعلم الجمال. او في اقل تقدير لاثارة الجدل حول علاقة الفن بالسياسة والاخلاق.

فلئن جادل افلاطون في سبيل الحؤول دون وجود الشعراء في الدولة الصالحة، فإنه لا يفعل ذلك لانه هو نفسه لا يستسيغ الشعر. وانما على التقيض من ذلك، فهو يوصي باتباع سلوك العاشق الذي لا محيد له عن نكران هواء اذا ما ثبت له بأن لا طائل تحته، ومهما كان النكران عسيراً. الى ذلك فإن افلاطون وبعدما يسوق الحجة تلو الحجة ضد الشعر، فإنه لا يترك باب الجدل مفتوحاً للمدافعين عنه يبرهنون بأنه ليس محض واهب للذة فحسب - فهذا وحده لا يكفي، بل انه مصدر العلة، على ما يجادل - وانما أيضاً كسب دائم للحياة والجمع الانسانيين.

هذا الوضوح نفسه لما يجعل المرء يرتاب في صحة ما يقول، او على الاقل، في كيفية سوق محاجاته. وهناك ما يجعلك ترتاب بأن ثمة خلف هذا الوضوح ما يُسار الى نسيانه او اغفاله، تناسياً أو اغفلاً، مرده الى التسليم المسبق بأن من الفرضيات، بل من المسلمات، ما هو متفق عليه اتفاقاً تاماً يُبطل معه اية محاولة لمساءلة هذه الفرضيات.

ولكن ما مسوغ العودة الى افلاطون؟ ما مسوغ العودة الى محاجة نقر سلفاً بأنها غير مقنعة؟ بأنها تقوم على فرضيات ليست بمنأى عن المساءلة بل الشك؟

قد تكون هناك اجابات متباينة لسؤال كهذا، غير ان ما

يبقى السؤال، اذن: لماذا شاء افلاطون، وهو المحب للشعر، والشاعر نفسه، ان يقصي الشعر عن المدينة؟ أليس الشعر حقاً بذي فائدة؟ وبأي معنى، بل بأي مقياس يمكننا ان نبرهن ان الشعر غير ذي فائدة للدولة الصالحة؟ إن من يعود الى كتاب «الجمهورية» او اية من محاورات افلاطون الاخرى التي تنطرق الى هذه المسألة تطرقاً مباشراً، لن يعدم الحصول على اجابة واضحة على سؤال كهذا. فأفلاطون واضح ووضوحاً تاماً في هذا الصدد. بل ان

* ناقد من فلسطين

يعتينا في هذه السطور على وجه خاص، أن السؤال حول جدوى الشعر لم يستند نفسه حتى وإن شهد ذواء، أو حتى وإن كلف المهتمون عن طرحة أصلاً.

«أي نفع نجنيه من الشعر؟»

سؤال لا يمكن أن يستند طالما كان هناك شعر. وقد نمضي شوطاً أبعد ونقول: لا سيما إذا ما وجد شعر في عصر يصدق القول فيه بأنه عصر غلبة السوق الاقتصادية الحرة.

طبعاً هناك من سيجد في اللجوء إلى الزعم المعهود بأن الشعر - بل الفن عموماً - مستقل عن كافة المعايير الأخرى، المخرج الملائم، بما يجيز التسليم بأن قيم الشعر ليست بقيم المعايير الأخرى، وأن معايير هذه الأخيرة لا يمكن أن تجرى عليه. غير أننا نظن أن هذا الزعم أمسي مفلساً وملاً.

«أية فائدة نجنيها من الشعر؟»

من الطبيعي أن نسأل اليوم كما سأل افلاطون قبل ما يرقى إلى ألفين وأربعمئة عام. ولئن انطوى سؤال افلاطون عن ارتباط قيم الشعر بما انجلي عن إجابة منكرة لأية فائدة له في الدولة المثال، فإننا لنتراب في أهمية الشعر في مجتمعنا البعيد كل البعد عن الدولة المثال. غير أن مثل هذا القول قد يقصر عن اقتناع السائل، إذا ما كان غرض هذا القول الاقتناع، حول مسوغ العودة إلى افلاطون. فقد ينقلب السائل سائلاً هذه المرة: وقد سلمنا بأن السؤال لم يستند نفسه فأية فائدة نجنيها، عاشرين إلى افلاطون نفسه، في سبيل الإجابة عنه؟ أي عون - يمكن لنص يرجع إلى ذلك الزمن البعيد - أن يقدمه لنا في سبيل فهم ما يعترضنا أو يثير حيرتنا؟

هناك من يرى أن ثمة تشابهاً صارخاً ما بين موقف افلاطون من الشعر (بما هو شعر تمثيلي) وما بين موقفنا من الإعلام والثقافة الجماهيريين. ففي نقد افلاطون لذلك النمط من الأداء الفني الرائع، أي الشعر القصصي والغنائي، وهو ما كان يؤدي على مسارح تقبل الناس على مشاهدتها إقبال مشاهدي التلفزيون والسينما والمسرح والمجلات المصورة والقصص الشعبي في عصرنا الحديث، ما قد يبرر نقداً أو قد يبين لنا قصورنا وتحاملنا على دور الثقافة الجماهيرية. وعلى ما يذهب الكسندر نيهاماس فإن جمهور الدراما الإغريقية كان جمهوراً شعبياً يمثل تمثيلاً تاماً كافة طبقات وطبقات الشعب الإثيني، وأنه في العهود الكلاسيكية نادراً ما كان عدد رؤاد المسرح يقل عن سبعة

عشر ألف متفرج (٣). إلى ذلك فإن المسرحيات لم تكن تنتج أمام جمهور من يحسن التصرف، أو من كان يتوقع منه سلوكاً لائقاً. وغالباً ما اعتاد الجمهور المحتشد في المسرح إطلاق الصفير والتعليقات والأصوات مما لا يبدد إلا عن جمهور سوقى الطبع.

ولئن عمل نيهاماس على قراءة لموقف افلاطون من الشعر في سياق تاريخي واجتماعي وبما يوضح بأن ذلك الموقف ليس أشد إشارة للحر من موقف بعضنا حيال الثقافة الجماهيرية اليوم، فإنه ليسقط، من وجه، التهمة الرائجة بأن افلاطون إنما نصح باستبعاد الشعر عن أية مدينة صالحة في أي مكان وزمان، ولبيّن من وجه آخر أن لا أثر لهذه التهمة من موقفنا حيال الشعر أو أي نشاط آخر إلا في حدود التشابه ما بين الموقفين التاريخيين. بكلمات قليلة فإن مغزى هذه المعاجة هو وضع حد للظن الشائع أن افلاطون عادي الشعر عداءً مطلقاً.

ولا ريب في أن هذا النوع من المعاجة لهو صائب صواباً لا يمكن إنكاره. فأفلاطون في النهاية إنما جادل ضد ظاهرة ثقافية كانت سائدة في عصره. فلقد جادل ضد هوميروس وهيسود وغيرهما من التراجيديين بحيث أنه كلما شاء اثبات حجة من حججه تراه يتخذ مما يقوله هذا الشاعر أو ذلك قرينة ودليلاً. وهو حينما يتهم الشعراء بتصوير ما يجهلون، أو ما لا يتمتعون بمعرفته معرفة عملية وأنيّة، كما في جداله مع إيون، على سبيل المثال، فإنما يسوق تهمة هذه ضد شاعر بعينه ومنتشد محدد (هوميروس وإيون).

ولعل أشد ما يدل على أن افلاطون لم يدع إلى استبعاد الشعر جملة وتقليلاً، وإنما فقط الشعر الرائج في زمنه لا سيما شعر هوميروس والتراجيديين الآخرين، أنه لا يلبث أن يقر في نهاية الكتاب العاشر من «الجمهورية» بأن غرضه الاستعاضة عن شعر هوميروس وأصحابه بخبر آخر من الشعر على ما يتضح من هذا الاستشهاد:

«حينما تلتقي بأناس ممن يكتون التقدير لهوميروس كمربّ لليونان» يخاطب سقراط محاوره غلوكون: «والذين يزعمون أنه في سبيل إدارة شؤون الناس وتربيتهم يتوجب علينا دراسته وصوغ حياتنا على نمط شعره، يجب أن نحس تجاههم بالعطف وإنهم ناس صالحون في حدود قدراتهم، بل وفي وسع أن توافقه الرأي بأن هوميروس لهو أفضل الشعراء وأول التراجيديين. ولكنك ستعلم بأن الشعر الوحيد

مغفلين يسهل الإيقاع بهم من خلال الاستجابة لما يُرضي
أهواءهم ونوازعهم الفريزية. وإن سواد الناس، كما الأطفال،
لهم أقل عصمة ومناعة من مقاومة ما يثير نوازعهم ويُصعد
الشطر المنحط من نفوسهم وأرواحهم. والناس، على ما
يجادل افلاطون في موقع لاحق من «الجمهورية»، إنما هم
في نزاع دائم مع انفسهم، ما بين هذا الشطر الأدنى وذلك
الاسمى.

ولكن قبل بلوغ هذا القول، وما له من دور هام في موقف
افلاطون النهائي من الشعر، حري أن نبسط قول الفيلسوف
اليوناني في الكتابين الثاني والثالث من «الجمهورية» عن
دور الادب والفن في تنشئة الأحداث، لا سيما أولئك الذين
يعدون لتبوء دور حراس المدينة. إذ يميل افلاطون الى تقديم
ما يشبه وظيفة القريب الذي يعين ويحدد ما ينبغي حذفه أو
الابقاء عليه من نصوص الشعراء بما يتلادم وشروط
التنشئة السليمة: «فأول واجب علينا هو السيطرة على ملقى
الخرافات، واختيار اجملها ونبد ما سواه» يخاطب سقراط
اديمنتس في مطلع الكتاب الثاني، «ثم نوزع الى الامهات
والمرضعات ان يقصصن ما اخترناه من تلك الخرافات على
الأطفال. وإن يكفين بها عقولهم أكثر ما يكفين اجسادهم
بأيديهن. ويجب ان نرفض القسم الاكبر مما يملئ عليهم من
الخرافات في هذه الايام.»

ولا شك ان في قوله «خرافات هذه الايام» ما يدل دلالة
واضحة على وقتية، أو معاصرة نقد افلاطون للشعر. وعلى
ما يتضح لاحقاً، فإن «القسم الاكبر» من الخرافات لهو ما
يأتي به هوميروس وهيسودس وغيرهما من اضرابهما. فلا
يسبغ افلاطون اندعام السدق في تصوير الآلهة مما تحفل به
اعمالهم، أجهاء ذلك من سبيل الإخبار ام من قبيل المجاز.
فالأحداث لا يستطيعون التمييز بين ما هو مجازي وما هو
غير ذلك

ان الآلهة لهم مثال الخير والحق والصلاح، ولا يجوز بأي
حال من الاحوال تصويرهم على غير ذلك المثال، أو
بالضرورة، تصوير اعمالهم وما يصدر عنهم بما يتنافى
وصفاتنا الالهية. وحيث ان الذات الالهية معصومة عن
إتيان الشر، أيأ كانت طبيعة ما يصدر عنها، فلا محيد عن
رفض قول هوميروس، مثلاً، «كان لدى زيوس جرتان
تستقران على ارض قصره، مليئتان بالاقدار، في واحدة
اقدار خيرة، وفي الاخرى اقدار شريرة.»

المسموح به في الدولة هو تراتيل الى الآلهة وتساييح في
مدبح الرجال الصالحين. فإنك اذا ما تجاوزت حدود ذلك
الشعر وسمحت من النظم ذلك القصيد العاطفي اللذيذ الحلو
أو ما هو مصدر الهام الملحمة، فإن اللذة والألم ليصبوا
حاكيمك بدلاً من القانون والمبادئ العقلية المتفق عليها
عموماً بأنها الاجدى.»

إننا لنقع في هذا الرد على العديد من الدلائل التي تسوغ
مذهب نيهاماس المشار إليه. فالى حقيقة ان افلاطون
يجادل ضد هوميروس واصحابه، وليس ضد الشعر قاطبة،
فإنه أيضاً ليسعى الى دحض تصورات الطيبين، وإن الفغل،
من الناس ممن ينزلون هوميروس منزلة مربي اليونان ومن
يحضون على اتخاذ شعره دليلاً مثلاً للحياة الصالحة. اي
ان ما يسوء افلاطون ليس إقبال الناس على شعر هوميروس
إقبالهم على نشاط ترفيحي يفرض الترويح عن نفوسهم
ونسيان مشاعلهم اليومية، وإنما التماسيح في ذلك الشعر
هادياً اخلاقياً ومرشداً الى خير ما يقتضيه القانون
والمبادئ العقلية. وهذا ما لا يمكن لافلاطون الصدوع به
طالما ان لا هوميروس ولا التراجيديين عموماً يتمتعون
بالمعرفة العلمية والخبرة العملية ما يخلوهم اداء دور كذا.
ولكن هل في هذه الحاجة ما يكفي لكي نسلم بأن قراءة
موقف افلاطون من الشعر يجب ان تلتزم بحدود ما هو
تاريخي واجتماعي في ذلك العهد؟ أليس الحؤول دون وجود
الشعراء وتمكنهم في الدولة المثال لهو وجه من وجوه اقامة
هذه الدولة طبقاً لما ينص عليه كتاب «الجمهورية»؟ فهل
يتوجب علينا ايضاً قراءة مشروع افلاطون لاقامة دولة
العدل كمشروع زمني تاريخي؟ فكيف، اذا ما سلمنا بحدود
قراءة من هذا القبيل، سيسعنا التعامل مع نظرية المعرفة
الافلاطونية، وهي كما نعلم جيداً ركيزة إرساء العدل، والتي
في ضوئها يجادل ضد الشعر، طالما ان هذه النظرية ترى
كل ما هو تاريخي محض وجه عابر لما هو ازل وخالد،
اي لما هو مثال؟

موقف النخبة

لا مراء في ان نقد افلاطون للشعر، بما ينطوي عليه من نزعة
نخبوية، لا يختلف كثيراً عن الموقف «النخبوي» الحديث
تجاه الثقافة والاعلام الجماهيريين. ففي كلا الموقفين، ثمة
ركون الى الظن بأن الناس، اي متلقي الشعر، غير مكتملين أو
ناضجين كفاية، فهم محض اطفال وبالتالي، مجرد متلقين

قتصوير ما يحرض على الاعراب عن الأسى والخوف أو ما يبرر اظهار السورور المفرط أو الرغبة الجامحة نحو مأكّل أو مشرب أو نكاح، فضلاً على تصوير الجائر سعيداً والعادل تعساً والزعم ان اقتراف الخطوب اسوأها لامر مفيد اذا ما قيض للفاعل النجاة والقول ان «العدل صالح لغيرك وطالح لك»، أو سوى ذلك مما هو على منواله، لهو تصوير ضار وينبغي حذفه من القصائد المتوافرة ونهي الشعراء عن تكراره.

ولا يقتصر نقد افلاطون على نقد ما يصوره الشعراء من تصوير مخالف لحقيقة الآلهة أو لما يصدر عنهم من افعال، فضلاً عن مخالفته لاهل الصلاح ممن ينبغي على الناشئة الاحتذاء بهم، في تصويرهم صوراً بعيدة عن الاتزان والحكمة والفضيلة، وانما تعدّاه الى نقد الوجه الذي يُصاّر الى تمثيل ما يُمثل عليه، منتقبلاً بذلك من الكلام على المضمون الى الكلام عن الشكل، أو في اقل تقدير، تناول التقنية المتبعة في قصائد الشعراء.

وكتصهيد لهذا النقد يُميّز افلاطون ما بين اشكال ثلاثة من الشعر التمثيلي. فهناك أولاً الشكل التراجيدي والكوميدي، وهناك الشكل الذي يتوسل من خلاله الشعراء سبيل الإخبار المعبود والبسيط، وهناك ثالثاً ذلك الشكل الذي يجمع ما بين الاثنين، أي ما بين التمثيلي والخباري. فترى الشاعر مرة يروي بنفسه وقائع ما جرى، وتراه مرة أخرى يسلم زمام الإخبار الى شخصه يخبرون ما جرى لهم، ما قالوه وفعلوه، أو ما ألم بهم وما قبل لهم. أي بكلمات أخرى ان الشاعر يتيح لشخصه ان يمثلوا انفسهم. في مرة ثالثة تراه يجمع ما بين الضريين.

فما وجه اعتراض افلاطون على أي من الاشكال الشعرية المستخدمة؟

«اليك مسألة تخطر فيها يا اديمنتس» يخاطب سقراط محاوره، «أليحسن بحكائنا ان يمثلوا ام لا؟ اوترى انه يلزم عن ايحاشنا السالفة ان يختص الانسان بنوع واحد من الاعمال لا أكثر. وانه اذا حاول ذلك فاشتغل بأمر عبيدة معاً فشل فيها كلها ولم يبلغ أرباً بواحد منها؟»

يحيلنا افلاطون من خلال هذا الكلام الى ما يُعرف بـ«مبدأ الاختصاص». وتبعاً لهذا المبدأ فإنه لا يستقر العدل في المدينة، أي يستوي عمادها، ما لم ينصرف كل امرئ الى ما هو مؤهل له وما هو منوط به، فلا يكون في الدولة الصالحة

فما يحلّ بالخطاة من الناس عقاباً لهم على ما اقترحت اديهم لا ينبغي ان يُصور بفعل مقيت، أو ما يشي بأنه كذلك. ولا يصح للشعراء نسب صفة التغير أو التفكير أو التحول الى الآلهة طالما ان ذلك يتنافى مع صفات الثبات والخلود التي لا يمكن ان يندرج تحتها، وان مجازاً، الدهاء أو الاحتيال الذي يظهر عليه الآلهة احياناً في شعر الشعراء. فذلك انما يخالف الحقيقة الإلهية، وعلى الشعراء ان يقلعوا عنها أو على الاقل الحؤول دون تلقينها للأطفال ولمن يهيئون للعب دور الحراس. وهذا ما قد يسوغ اللظن بأن قصاري ما يرمي إليه افلاطون هو تبرير وظيفة الرقابة، بما لا يختلف كثيراً عن دور الرقابة اليوم.

وإساءة تمثيل الآلهة ليس وحده ما يضر بنشأة الحراس والحكام نشأة قوية. فتصوير حياة ما بعد الموت على صورة تبعث الكآبة وتولد خوفاً من المنيّة يؤثر معه المرء ان يكون عبداً على ان يكون ميّناً، أو تصوير اهل الصلاح ناسحين سوء اقدارهم نادبين ما ينزل بهم من نوازل ونائبات، أو الى ما سوى ذلك من مواقف، انما هي مما قد يوهم المرء بان هذا الموقف، أو رد الفعل، لهو الموقف السليم ازاء اوقات الشدة أو حيال الموت والنكبات.

إن الاسراف في الانفعال، وفي اظهار الانفعال، أكان ذلك تجاه ما هو باعث للأسى والقلق والخوف، ام كان ما يدعو الى الضحك والسفريّة، لمن الامور التي ينبغي ان تحصن الناشئة، موضوع التربية السليمة ضدها، فالتربية الرصينة انما هي ما يكفل الانسجام والتوازن في شخصية من سيقوم بعبء حراسة المدينة أو حكمها، وما يتطلبه منهم الخلق القويم.

«أمن الوارد ان يحض الشاعر (هوميروس) على ضبط النفس اذا ما صور احكم الرجال بأنه ذك الذي يظن ان افضل الاوقات جميعاً هو الوقت الذي تكون فيه الموائد عامرة باللحز واللحم والتنازل يسكب النبيذ في الكؤوس؟» يسأل سقراط اديمانتس، ويضيف «وماذا عن قوله: الموت جوعاً لنهاية من اسوأ النهايات التي يمكن للمرء ان يواجه». أو «ما قولك في وصف زفس وقد ثارت فيه الشهوة الجنسية فذهل عما سواها، وظل ساهراً وجميع الآلهة نيام. فغلبيت عليه الإلهة هيرا، فما طاق انتظارها دخول البيت، قائلان ان الهيام قد تملكه اشدّ مما تملكه في المرة الاولى التي نأقا فيها لذة الوصال».

مكاناً لمتعددي المنازع. فالممثل بحد ذاته امر مؤثر للريبة لما ينطوي عليه من احياء ان في وسع المرء ان يكون اكثر من صاحب مهنة واحدة وانه قادر على اداء اكثر من دور في آن معاً. والاطفال (بل العامة جميعاً) على ما سيوضح لاحقاً) اذا ما تربوا على الشعر التمثيلي اخذتهم المظنة ان بمقدورهم اداء اكثر من دور واحد، بما يبعث على القلق لا محالة.

غير ان ما هو اشدُّ إثارة للقلق ما قد ينطوي عليه التمثيل من تشجيع للعب ادوار لا تليق اخلاقياً او اجتماعياً بمن يعدون لكي يكونوا حكاماً او حراساً. فعلى الرغم انه لمن غير المرغوب ان يمثل هؤلاء، او يمارسوا اي عمل آخر، فإنه اذا ما «عرض لهم ان يمثلوا فلمجلوا منذ حدثتهم ما ينطوي على مهنتهم، كتمثيل الرجل الشجاع الرزين المتدين الشريف، وامثاله. ولا يمارسوا او يمثلوا الدناءة وكل انواع السفالات، لئلا يلصق بنفوسهم ما ملثوه، فيرى لهم سجيّة. اولا تدري ان التمثيل يتمكّن في النفس بتأثير الإشارات. ونغمة الصوت، وطرائق الفكر، اذا مارسوه منذ الحداثة، فيصير عادة فيهم كطبيعة ثانية؟»

ويشمل تمثيل الدناءة والسفالة ما يشمل تمثيل المرأة، صبيّة كانت ام عجوزاً، مهاترة الرجال ومتبجحة لدى الآلهة تعداداً ببرها، لا تمثيلاً لها في نوائبها واحزانها وشكواها. ويشمل ايضاً تمثيل المريض والعاشق والمجنون والعامل والعبد والجبان من الناس وكل من يصدر عنهم الشائن من الافعال او السافل من العبارة. بل ولا يجوز لهم تمثيل اصحاب الحرف والصنّاع او تمثيل سهيل الخيل او جثث الثيران او خرب الانهار او قصف الرعد او هدير البحر... الخ.

إنه ليصدق القول ان افلاطون المستنكر للتعديبة اشدُّ الاستنكار، كمصدر للفساد وكمحمد لسيطرة الطغيان، ليشاء حرمان من هم ادنى منزلة، او بالضرورة كل من يصدر عنهم افعال بغیضة واقوال شائنة، حق تمثيل انفسهم بأنفسهم، وبخلاف الآلهة واهل الصلاح. وهو ما يتفق تمام الاتفاق مع النزعة النخبوية التي تنطوي عليها فلسفته الرامية الى إناطة امر الشؤون العامة، وتقرير الصالح والجميل والعدل، بفيلسوف ملك، وتأزيره صفوة من القوم، حكاماً وحراساً، لا غرض لها ولا مأرب الا لحقاق الحق والعدل في المدينة. ومن ثم فإنه ليحرص على ألا يمثل من لا يجوز اتخاذهم قدوة ومثالا، أو إلا يزيد تمثيلهم على ما

يتحبه نهج الإخبار العادي.

وهذا التمييز انما يُملي تمييزاً اعمق وابعد دلالة ألا وهو التمييز ما بين نمطين من الشعراء ممن يؤدون لعبة التمثيل نفسها. وعلى هذا يكون قول افلاطون بأن ثمة «اسلوبا خاصا من القصص يختاره الرجل الشريف وحسن المزاج اذا ما لزم عليه ان يقص اي قصص» كما وان هناك «اسلوباً ضده يلود به من كان على خلاف هذه السجايا في طبعه وتهذيبه».

والاول هو اسلوب ذاك الذي اذا ما قص اخبار اهل الصلاح تراه يقبل على ذلك اقبال من يريد تمثيل كل ما يصدر عنهم طالما اتسم بالرصانة والتعلق. اما اذا قص اخبار الانبياء من الناس، او اضطر الى تمثيل ادوارهم فإنه لتجده يفعل ذلك على مضض وخجل، ومن ثم فإنه ليتحاشى تمثيل كل ما لا يليق بمنزلته مما يصدر عن الشخصيات المثقلة.

اما الاسلوب الثاني، فإنه أسلوب ذاك الذي لا يهاب اداء اي دور او يخجل من تقليد اي صوت اني بلغ دركاً من البذاءة. بل انه لمن الوارد ان يسرف في اداء دور السفلة من الناس طالما كفل له ذلك رضا الجمهور واهتمامه. والشعراء لا يمانعون اداء اي من هذين الاسلوبين، مخالفين بذلك كلا «مبدأ الاختصاص» من وجه، وغرض اية تربية شريفة من وجه آخر.

ولئن عاب افلاطون على الشعراء عدم اتباعهم الضرب الاول، دون الثاني، من السرد، فإنه لا يتهمهم بالحض على إغثار الرذيلة، وانما كتبرير ظني مفاده أن الحياة الفاضلة لهما من السمو سمواً يجعل بلوغها امراً شاقاً بما يسوغ الاكتفاء بما دون ذلك. ولهذا السبب، فإنه على ما يذهب احد الشارحين للنص الاقلاطوني، فإن الجمهور والشعراء لهم اكثر استعداداً لأن يعرفوا انفسهم، من خلال الاداء الفني بمن يحقرون اكثر من يبجلون ويمتدحون(٤). وعلى هذا فإن افلاطون حريص على ان يبين أن الشعراء ليسوا بواقعيين من قصارى غايتهم الصدق. فهذا ما قد يجيز القول بأنهم يصورون الضعف الانساني ومرارة الحياة بأنوائها الطبيعية. فلأن تصف الطبيعة الانسانية على هذا الوجه فإن ذلك لا قرب الى اطلاق نيوماة شرّوم اخلاقي تسعى الى تجسيد ذاتها فعلاً. اي انه ليس لان تواجبه الواقع، على ما قد يظن، وانما لان تخلق هكذا واقع وتساوم بخلقه من خلال صوغ مشاعر الجمهور على صيغة الشاعر المتشائمة.

فنيهاماس لا يرمي إلى البرهنة على صحة ما ذهب إليه افلاطون، وإنما لكي يبين أنه ليس محرجاً بالفكر الذي يتصوره البعض. ففي عصر لم يتوان البعض فيه عن اتهام افلاطون بأنه أول من أرسى أسس النظام التوتاليتاري، وهو ما ذهب إليه الفيلسوف الراحل كارل بوبر في كتابه «المجتمع المفتوح وإعدائه»، فإن ما يحاوله نيهاماس بالامر النافل، أو قليل الشأن، طالما أن الموقف الافلاطوني الجمالي هو اخلاقي وسياسي في جوهره. ولا فخرين عن انتباهنا، علاوة على ذلك، فإن في مقارنة موقف افلاطون بموقف المثقفين الناقدين للاعلام الجماهيري ما يسلط الضوء على صلاحية محاكمة افلاطون، لا سيما في الشطر المتعلق بأثر الاداء الفني على نفوس افراد الجمهور.

ومجمل القول هنا أنه من الجائر للدولة المثال، إذن، أن تلعب دور الرقيب حيال الفن كمادة أو منهج للتعليم، وأن تستبعد منه كل ما يتناقض مع الحقيقة، أو يحرض ويشجع على الرذيلة والضعف. وأن تحت الشعراء، بالتالي، على التزام الصدق والدعوة إلى الفضيلة. فحيث يتصل الامر بتربية حُرّاس المدينة فإن توكي الحذر البالغ في ما يتلقاه هؤلاء الامر ضروري في سبيل ضمان سلامة المدينة. ولكن أتبرير الرقابة بجدال افلاطون فيما يجادل؟ فعلى أي وجه، إذن، يتوجب على الشعراء أن يصوّروا البشر؟ واية قيم اخلاقية هي التي ينبغي محاباتها، وإيها التي تستدعي المجافاة؟ فكيف يمكن للفنان أن يلعب دوراً نافعاً في تربية النشء تربية صالحة؟ يسكت افلاطون عن هذه الاسئلة متذرعاً بأن الامر يتوقف على ما سينجلي عنه تعريف العدل «والفوائد التي يهبها حامله بمعزل عن المظاهر». وهذه ذريعة ملائمة في هذا المقام طالما انها تعفيه من أي اقرار مبدئي بأي دور للشعراء في المدينة الصالحة، إلى أن يُقبض له استكمال محاكمته بأن معرفة الفضيلة لهي من اختصاص الفلاسفة وحدهم، وأن الشعراء غير قادرين على الاتيان بالمعرفة الحقّة، على ما سيؤول إليه الجدل في الكتاب العاشر، بما يُجيز له الخلوص بضرورة إحصاء ابواب المدينة في وجوههم.

لا ينكر افلاطون ما للشعر من متعة، وهو لا يجادل في حقيقة أن الشعر الأكثر امتاعاً لهو الأكثر جمالية، ومن ثم فهو يعي خطورة القول بإخضاع الجمالي لشروط الاخلاقي حتى وإن لم يُظهر من الحرص ما يكفي هذا الوعي. وهو

أما التذرع بأن الشعراء إنما هم متشائمون لأن الواقع يدعو إلى التشاؤم أو لأن بلوغ الحياة الفاضلة لهي من الصعوبة بما يبرر التشاؤم، فهذا ما يتصدى له افلاطون بأشدّ النقد حينما يجادل أن الشعراء لا يعرفون الواقع المعرفة الحقّة بما يجيز لهم اطلاق احكام حولها.

ومن الواضح أن افلاطون من خلال معالجته لعلاقة الفن بالترتية، قصب السبق في إثارة مسألة «الصدق الفني»، وهي المسألة التي غالباً ما تكررت العودة إليها بدوافع متباينة ولاغراض متفاوتة. ولئن احجم افلاطون عن تعيين ما ينبغي أن تكون عليه صورة الآلهة والصالحين من الناس، فليس لأنه لا يريد ادعاء دور الشاعر، أو الناقد الفني، وإنما لأنه يصدد التهميد للخلوص بأن التصوير الفني هو باطل على العموم. وحسبه في هذا الطور استنكار تصوير الشعراء لما ينطوي عليه من مغالطة للصدق طالما أن ما يمنح الكينونات، موضوع التصوير، هوياتها، هي خواصها ووظائفها التي تجهز اتخاذها قدوة. فما يجعل الإله إلهاً هو عصمته عن إتيان الشر أو أي سلوك يشي بالضعف والقصور. وأنه ليصح القول أن ما يطلبه افلاطون من الشعراء، على الأقل في هذا الشطر من المحاجة، هو أن يصوّروا من يصورون كممثلين للخواص التي يمتلكون والادوار التي يلعبون بما يبين أن مظانهم ورغائهم ومشاعرهم يكون لها على الدوام دور في اتخاذ قرارات واعية وعقلانية. وبهذا يتوجب على الشعراء أن يسوقوا مثلاً للوكالة الانسانية أو الإلهية، فمثل هذه المثل قابلة للقياس بمقاييس من خارج اطار الشعر، تماماً كما هو ديدن القائلين بـ«الصدق الفني» مقياساً رئيسياً في معرفة قيمة الفن.

بيد أن من الجدير بالاضافة أن افلاطون، وخالفاً لدعاة «الصدق الفني»، ليس من السذاجة بحيث يؤمن أن أهل الصلاح، وإن ليس بالضرورة الآلهة، من الكمال والتوافق مع ما يتمتعون به من خواص بما ينفي امكانية سقوطهم وظهورهم بمظهر الضعفاء والخطاة. فما يعني افلاطون هنا هو أثر التصوير الشعري على المتلقي. وبهذا فإن نيهاماس لا يجانب الصواب حينما يقول ببيان موقف افلاطون «الرقابي» لا يختلف جوهرياً عن موقف نقاد الثقافة الجماهيرية في العصر الحديث، لا سيما أولئك الذين يرون في هذه الثقافة واعزاً إلى اللطيف (كما يرى هايدغر على سبيل المثال) ومصدراً للفساد النفسي والاخلاقي.

مشاطرتهم الحكم.

لا يفرغون عن بالنا ان افلاطون لا يقصد حماية النشء فقط من مغية ما يأتي به الشعراء وانما البالغون ايضاً. وإثر احجم هو في هذا المقام، اي في الكتابين المذكورين من الجمهورية، عن تقديم الحجج التي تسوغ الحؤول دون الشعر والجمهور عامة، فهذا لانه لم يترك بعد في ان بعض الشعر صالح في سبيل تربية ادبية قوية. لهذا فإنه ليكتفى بالزعم ان السييء من الشعر هو ذاك الذي يضر بالنشء وليس بجمهور الراشدين عامة. غير ان في هذا ما يشي بأن افلاطون مضمر «حلله النهائي» للشعراء منذ البداية، وقيل تقصيه طبيعة العدل وشروط سيادته، فهو حالما يفلح في البرهان على ان الشعر ليس من الاستقلال بما يجيز قياسه بمقاييسه الخاصة، وانما اصلاً بمقاييس الاخلاق، ان يصعب عليه دفع حدود محاجته حول ضرر الشعر بما يشمل هذا الضرر ارشد الناس واشدهم حكمة.

معرفة الشعراء

ما الذي يعرفه الشعراء؟ وبأية سلطة ينبهون الى تصوير ما يصورون؟

فهل الشعر حرفة، او مهارة، تكفل معرفتها معرفة كل ما يمت بصلة الى الحرف والمهارات الاخرى التي يعرض لها الشاعر في قصائده وقصصه؟

يختار افلاطون منشد الشعر إيون لامتحانه في امر كهذا فالمنشد هو من يلعب دور الوسيط ما بين نص الشاعر والجمهور، ونجاحه في لعب دور الواسطة لا يقتصر على امتلاكه القدرة على الاداء فقط، وانما ايضاً القدرة على معرفة الشعر الذي يؤديه معرفة تتيح له تفسيره وتأويله. لذا فإن معرفة الشاعر الجيد تستوي بمعرفة الشاعر نفسه: «فإنما لم يعرف المنشد ما الذي يقوله الشاعر، لن يكون منشداً بارعاً، فمن المتوجب على المنشد ان يكون مؤول فكل الشاعر الى الجمهور، وأنه لمن الاستحالة عليه القيام بذلك على نحو صائب ما لم يفهم ما الذي يعنيه الشاعر.» (٦)

يختار افلاطون إيون لانه الزاعم بأنه ابرع من تمرس في اداء شعر هوميروس. وهو يجاريه في زعمه هذا مجازاة سرعان ما يتضح مرماها. فإيون بارع في اداء شعر هوميروس، بيد انه بارع في اداء هذا الشعر وحده دون غيره، وعارف لبواطن هذا الشعر معرفة لا يمكن الاستفادة منها في اداء او فهم شعر آخر. وغاية افلاطون انما الخلوص الى ان

يبارك بعض ما ينطق به الشعراء، طالما ان من الضروري ان يُرى النشء تربية ادبية، بيد انه لا يعدم العطور على الكثير مما يقوله معشر الشعراء مما يتناقض مع اصول التربية منافاة تامة. لذا فهو وان وجد الشعر متعة، فإنه سرعان ما سينقلب مجادلاً بأن ليس كل ما هو ممتع مفيد، بل انه لن ينطوي على ضرر عظيم. اما مباركة بعض ما يأتي به الشعراء، فلا تكون الا مقدمة للخلوص بأن الشعر قابل لان يكون موضوع حكم اخلاقي، لا كحكم ثانوي، وانما الحكم الاساسي الحاسم. فإذا ما كان من الجائز التمييز من زاوية النظر الاخلاقي، في كلام الشعراء ما بين ما هو صالح او فاسد بطل الاعتقاد بأن الفن اسمى من ان يحاكم على منصة الاخلاق، ولم يعد في التمسك بضرورة قياس الشعر بمقاييسه الفنية دون غيرها ما يبرره. ومن المفيد الاضافة بأن هذه الحاجة جزء من الحاجة الاشمل للنص، اي كتاب الجمهورية.

وبحسب هذه الحاجة فإن الفضيلة، اي العدل، انما تكون في معرفة الكيان الحقيقي للامور، ومن ثم فإنها لا تفر باستقلالية اي مدار معرفي استقلالاً تاماً، ولا تبوح الفصل ما بين معرفة اخلاقية ومعرفة جمالية او سياسية. وينبغي التذنب الى ان الحكم الاخلاقي ضد الشعر في هذا النص لهو ايضاً حكم سياسي. اذ ليس ثمة فارق يذكر ما بين مداري الاخلاق والسياسة. فالاخلاق واحدة لا انقسام فيها ما بين خاص وعام، وعلى هذا يسود «مبدأ الاختصاص» (٥) سيادة تتحدد من اعلى بما ينفي امكانية الفصل ما بين المدار العام او الخاص، الا في حدود ما تسكت عنه القوانين، وهذا قليل طالما ان للدولة حق البت في أي شأن كان. وليس من حدّ يحذ دون تدخلها.

ان «من يعرف حكم» في عرف الجمهورية الافلاطونية. لذا فليس من الممكن ان الصدوع باستقلال مدار معرفي كالمدار الجمالي استقلالاً يُلزم سلطان من يحكم، اي الفيلسوف الملك، الذي وحده من يتسنى له تجاوز المعرفة الحسية الى معرفة المثال، او الحقيقة الكلية المطلقة. والاقترار باستقلالية الجمالي ليس بحد ذاته اقتراراً بجهل الحاكم، وانما هو تسليم بما هو منسوب للشعراء من معرفة شاملة بما يتعارض وضرورة احتكار الحاكم لمعرفة كهذه، اي معرفة الجمال بما هو مثال اسمى ما هو جميل، والا لتوجب عليه، تبعاً للصلة الوثيقة ما بين المعرفة والحكم،

معرفة للمنشد المزعومة ليست في أي شيء من المعارف النظرية أو العلمية التي يتحلى بها رجال العلم أو اصحاب الحرف. فيختد افلاطون من قصور أو انعدام معرفة أيون بشعر الشعراء الآخرين قرينة على أن معرفته ليست بعلم ذي مبادئ يُستند فيها إلى ما يعرف من معرفة فالمرء ان يزعم بأنه خبير في ضرب من الشراب، وهذا ما يزعمه أيون، فلا بد لمعرفته من أن تشمل كافة أو جلّ مظاهر هذا الضرب. غير أن معرفة أيون ليست بالمعرفة النظامية التي يمكن تعلمها أو نقلها من فرد إلى آخر. فما يستعرضه المنشد من معرفة تخوله الاداء والتأويل، ليس مما يستند إلى معرفة منهجية تقوم على مبادئ عامة، وليست مما يدل على أنه على معرفة عملية بمواضيع وشخص الشعراء. فهو لا يتحلى بمعرفة النجار أو الطبيب أو الصيداء أو المحارب أو سوى ذلك من الشخصيات التي تظهر في قصص الشاعر. لكن الأهم من ذلك أن المنشد، كما الشاعر، لا يحتاج إلى معرفة من هذا القبيل. فليست هذه المعرفة ما يجعل اداء المنشد جميلاً متعمداً للجمهور. فهو حتى وإن كان نجاراً فإن اداءه المسرحي لدور النجار لن يكون افضل مما هو عليه حتى وإن لم يعرف سوى القليل عن حرفة النجارة. وينطبق الامر على الشاعر بالمقدار ذاته.

وخلاصة القول أن الشاعر، كما المنشد، لا يعرف سرّ افلاحة في ارضاء أو إمتاع جمهوره. فمصدر المتعة التي يبتعتها الشعر في نفس المتلقي سرّ لا يمكنه أحد. انه بمثابة الإلهام الإلهي يغشى الشاعر فالمنشد فالجمهور. ولئن ارضى مثل هذا الزعم بعض الشعراء، لا سيما اتباع الرومانطيقية منهم (٧)، من حيث انه يسبغ على الشعر صفة سمو تعففيه من أية محاكاة لاحقة، فإن افلاطون يتخذ منه دليلاً على جهل الشعراء بالتحقيق التي يزعمون معرفتها معرفة العقل. ومقصد القول أن لجوء افلاطون إلى مقولة الإلهام الإلهي كتفسير للإثبات بشعر حسن لا يرمي إلى نسب صفة الوساطة السامية إلى الشعراء - فليس الشعراء مؤهلين لأن يكونوا وسطاء ما بين الآلهة والبشر - وإنما على النقيض من ذلك تماماً. فالغاية هي اطراح صفة العقلانية عنهم بما يتيح القلوص إلى ان شعرهم لهو نتاج حالة من الوجدان مشغول القوى والملكات.

ولكن إذا ما صدق الزعم بأن الشاعر يستمد شعره ومعرفته المزعومة عن طريق الإلهام، كيف يتسنى للمنشد أن

يستمدّها من غير سبل نظيرة أو ماثلة لسبل الحرفي المعهود؟ فهل يكون إلهاماً ايضاً ما يُقيض للمنشد ايصال ما يستلهمه الشاعر؟ وماذا عن الجمهور نفسه؟

يقع افلاطون في مثال انتقال القوة الجاذبية المغناطيسية من جسم معدني إلى آخر يقع فيه على تفسير ملائم لهذا الامر. فكما أن الشاعر لهو اقرب إلى مؤول لمعرفة الإلهة عن طريق الإلهام، كذلك يكون المنشد البارع في تأويل الشعر، وكذا ينتقل الإلهام إلى الجمهور. فالشاعر الملهم يُكلم المنشد، والمنشد الملهم يُكلم بدوره الجمهور. فما من تفسير لما يغشى الجمهور من احساس بسب اداء المنشد، أو لما ينتاب هذا الأخير في غمرة ادائه ما يؤدي، إلا استبداد الإلهام الإلهي بنفوسهم جميعاً من طريق ما يؤتي الشاعر نفسه.

فالاداء الجيد انما هو ذلك الذي يأخذ بألباب الجمهور أخذاً يقضي بهم إلى إقصاء قيمهم ومعاييرهم المألوفة. فهم في غمرة مشاهدة ما يعرفون معرفة اليقين بأنه محض تمثيل، لا يتوانون عن إظهار احساس لا تختلف عن تلك التي تعترضهم امام واقعة فعلية. والقدرة على انتاج اداء جيد، انما تتطلب الانغماس المنشد البارع في الدور الذي يؤديه، مقصداً ظلونه ومعتقداته الاعتقادية. غني عن القول أن الاداء لا يكون جيداً ما لم تتوافر قصيدة جيدة تتيح للمؤدي الانغماس في الحالة العاطفية المطلوبة. اما القصيدة الجيدة، فإن من ينظمها، على ما سبق القول، انما هو واقع تحت تأثير سلطان قوة خارجية لا يفقه كنهها، على الرغم مما تُقيض له من بعث احساس في نفوس المنشدين وجمهور المتفرجين على السواء.

وأول ما يؤثر قلق افلاطون ازاء حقيقة كهذه، ان إثبات الشعراء بأفكار ويلوغهم حقائق من دون أن يفقهوا ما يؤتون، انما يدل على انعدام سلطة ازاء هذه المعرفة. فمن حيث انهم لا يحصلون هذه المعرفة من سبل ونظم المعرفة العقلية، فإنهم لأشبه بالاطفال، لا يستطيعون أن يحكموا ويقرروا ما ينبغي أن يُقول وما ينبغي أن يستبعد، وفي كافة الاحوال على أي وجه ينبغي أن يُحمل، ويُأول ويُوظف. فسلطة الشاعر في هذا المضمار لا تزيد على سلطة المنشد أو المتفرج في معرفة وتأويل الحقيقة. ونحن اذا ما سلمنا، ولو جدلاً، بسلطة ما للشاعر فيما يعرف، لافضى ذلك إلى فوضى

معرفة لن تكون، في عُرف جمهورية افلاطون على الأقل، محمودة العواقب (٨).

اما الامر الثاني الذي يخلص اليه افلاطون في محاوره ايون فهو انه لا الشاعر ولا المنشد بحاجة الى المعرفة. فيصار الى الاتفاق الى ان لا الشاعر ولا المنشد يحائز على معارف وخبرات كل من يتخذهم شخوصاً لقصائده التمثيلية من تجارين وطباء وصيادين ومحاربين وعرافين، والا هم من ذلك انه يُصار الى الاقرار بأن الشاعر لا يحتاج الى معارف وخبرات كهذه. فنظم قصائد جيدة لا يحتاج الى معارف من هذا القبيل. وإلاّ لا يمكن لكل تجار ماهر ان ينظم قصيدة جيدة فيما يتعلق بخبرته. وتكمن اهمية هذه الخلاصة الثانية في انها الاساس الذي سترسو عليه حاجة افلاطون لاشد قوة، وذلك في الكتاب العاشر من «الجمهورية». فإذا كان الفيلسوف قد أقر في محاوره «ايون» ان المعرفة التي يأتي بها الشاعر لهي ما يستقيه من سبيل إلهام إلهي، فإننا ستراه في الكتاب العاشر يجادل ان الشعراء من حيث انهم لا يحتاجون الى معارف فعلية، فإنهم كذلك لا يأتون بها أصلاً.

وضاعة التمثيل

لكي نعي سر هذه الانعطافة (٩) التي حدثت في رأي افلاطون في الشعر، يتوجب علينا الاقتراب من تقييمه لفن التمثيل.

ان الشعر التمثيلي ليستوى على فن التمثيل. وهذا، على ما يرى افلاطون، فن لا يزود الجمهور بمعرفة ذات قيمة، بل وهو ضار بعقله ونفوسه.

ان ما يمثل عليه الشاعر او يصوره ليس حقيقة الاشياء الموجودة، وانما ما تظهر عليه. فجل ما يقوم به هو تقديم صور لها. وحيث ان الموجودات نفسها، تبعاً للميتافيزيقيا الافلاطونية، ليست سوى صور متغيرة للمثل الثابتة، فإن ما يأتي به الفنان ليقع في منزلة خالقة من الحقيقة (المثال). وبدن معرفة تقع على هذا البعد من الحقيقة لهي معرفة تافهة القيمة. وانتاج معرفة من هذا الطراز امر جد سيير. فحيث ان الشاعر يعنى بصور الموجودات، بصور الصور، اذا ما جازت العبارة، فإنه لمن الممكن له تصوير كل ما يقع نظره عليه من دون الحاجة الى معرفة ايما شيء، الا ما يظهر عليه. وهذا وإن تم عن معرفة عديمة القيمة، فإنه غير ضار جداً ذاته، لكن نتاجه قد تكون كذلك. فهو كفيلاً بخداع المتفرجين

الذين قد تأخذ بهم المظنة ان من بمقدوره تصوير كل هذه الموجودات والحوادث لهو على معرفة بحقيقتها: «يقال لنا بأنهم (اي الشعراء) سادة المهارات» يحتج سقراط في الكتاب العاشر، «وانهم يعرفون كل ما له صلة بالتميز والقصور الانسانيين، وما يتعلق بالدين، وعلى ما تذهب اليه المحاجة، فإن من المتوجب على الشاعر الجيد، اذا ما شاء ان يكتب شعراً جيداً ان يعرف كل ما له صلة بموضوع كتابته وإلاّ لما كان في وسعه الكتابة عنه...»

ومثل هذا الظن هو ما يجعل الشعر التمثيلي خطراً، او ضاراً. وما اندخا للجمهور الا الضرر الأولي. لذلك ترى افلاطون ينهري في سوق المحاجة تلو الاخرى لكي يبين جهل الشعراء بماهي ما يصورون. بيد ان ايأ من هذه المحاجات لا يلامس سوى الظاهر من امر معرفة الشعراء. فدونك ما يقوله في المحاجة الاولى:

«افترض مثلاً ان رجلاً قادر على انتاج الشيء الاصلي فهل تراه سيؤثر انتاج نسخة عنه. أو تظن بحق انه سينذر نفسه في سبيل فبركة نسخ، وانه سيجعلها الهدف الاسمي في حياته. بالطبع لا، فإذا ما قبض له معرفة الاشياء التي يصورها معرفة حقة، فإنه لمن دون شك سينذر نفسه لاننتاجها، وليس صورها. فهو ليشاء ان يخلف من بعده اثر العديد من المنتجات حسنة الصنيع، وسوف يكون توافاً الى ان يكون هو نفسه موضع الفناء، عوضاً عن ان يكون ماحد اعمال الآخرين.»

لكن اذا ما بين سياق هذه المحاجة امراً، فإنه يبين ان افلاطون لا يرى في الشعر الأمانة يزاولها اصحابها لما تدر عليهم من مكاسب فقط.

وهو تقويم يتوافق مع يراه من امر مهنة لا يحتاج متيهاها الى أبعد من معرفة صور الاشياء. ومن ثم فلو ان الشاعر بقادر على ممارسة مهنة ذات قيمة ارفع، او ذات مكسب اعظم، لما كان تواني عن فعل ذلك.

بيد ان سياق المحاجة نفسها لا يستقيم. فمهنة الشعراء انما قوامها فن التمثيل، اي تصوير مظاهر الاشياء، تبعاً للفلسفة الافلاطونية، لا ماهياتها. ومن الطبيعي، ان ينهري الشاعر لتصوير شخصية الطبيب، على سبيل المثال، لا ان يضع كتاباً في الطب. وحتى وان كان في وسعه وضع كتاب في الطب، فإن ذلك يبقى معدوم الصلة بمقتضيات فنه. وكما بسطنا القول، فإن افلاطون نفسه يجادل، في محاوره

الموجودات، إنما هو محب الحكمة ومطالبها من غير كلف أو ملل. وإذا ما كان غرض الحكمة العدل، فإن موضوعها عالم المثل الثابتة والقيم المطلقة حيث يكون الجمال بذاته والعدل بذاته والصلاح بذاته.. الخ.

وهو في سياق الحاجة الراهنة لا يني يكبح على هذا القول، وإن بإسلوب موارب، فهو بعدما يجادل بأن الشعراء لا يتمتعون بمعرفة حقيقة الموجودات التي يصورون، لا يني يضيف بأنه حتى أولئك الذين يصنعون الأشياء المتداولة لا يمتلكون من المعرفة ما تخولهم الحكم بما يجعل ما يصنعون جيداً أو رديئاً. فصانع الشيء على دراية بمثال الشيء الذي يصنعه، بيد أن معرفته تتوقف عند حدود ذلك الأمر. وبحسب هذه الحاجة فإن الأقدم على الحكم على الشيء المصنوع هو مستخدمه. فعازف الناي لهو الأكفأ في تقدير الناي الذي يستخدمه من صانعه.

غير أنه لمن المجانب للدقة أن تحمل قول افلاطون هذا على وجهه الحرفي، فليس افلاطون من انعدام الفطنة بحيث يطلق حكماً تبرهن تجربة كل يوم على بطلانه. فليس من الشائع أن يعرف مستخدم الأشياء حقيقة هذه الأشياء معرفة تامة. وقد يعرف عازف الناي إذا ما كانت الآلة التي يستخدمها جيدة أم رديئة بأفضل مما يمكن للصانع معرفة ذلك، لكن هذا لا يلزم أنه صاحب معرفة كلية لما يجعلها جيدة أو سيئة. إلى ذلك فإن قبول هذا الزعم على وجهه الحرفي، قد يتيح الإقرار بأن من يصنع صوراً للأشياء يمكن أن يتمتع بمعرفة تفوق معرفة صانعيها، وهذا ما يتناقض تمام التناقض مع الزعم الافلاطوني البديهي أن من يصنع صوراً لهو محض مُقلد لصانع الموجودات. فالشاعر بما هو مصوّر للأشياء قد يكون مستخدماً لهذه الآلة أو تلك، لكن هذا لا يلزم أنه عارف لها معرفة صانعيها أو أزيد، ولا لبطل زعمه الأول.

إن ما يرمي إليه افلاطون من خلال محاجة كهذه هو تحقيق مأربين: أولاً التأكيد على أن الشعراء لا يعرفون حقيقة أو قيمة الأشياء التي يمثلون عليها طالما أن صانعيها نفسه ليدعو عاجزاً عن بلوغ ذلك. وثانياً، أن جمهور العامة إذا ما شاء معرفة الحقيقة، فإن لمن الأجدي له الإتماسا لدى من يمتلكها. ومن أجدر بذلك من محب الحكمة، الفيلسوف الملك؟ غير أن محاجة كهذه، جديرة بالتنويه، لا يمكن أن تستقيم ما لم يُسلم المرء تسليماً بدنياً بالميتافيزيقيا الافلاطونية

«إيون»، أن الشاعر لا يحتاج إلى معرفة ما يعرفه الشخصيات التي يصوّر لكي ينتج عملاً فنياً ناجحاً. فلا يحتاج الشاعر إلى أن يكون طبيباً لكي يصوّر شخصية الطبيب تصويراً فنياً ناجحاً.

على أن اخفاق افلاطون في هذه المحاجة أو غيرها مما يشاكلها، لا يعني أنه قد اخفق تماماً في البرهان على أن الشعراء لا يعرفون ماهية ما يصورون. فهو كان في الكتابين الثاني والثالث من «الجمهورية»، على ما بينا، قد جادل بأنهم يصورون شخوصهم خلافاً لما هي عليه طبيعتهم ومزاياهم الحقيقية. وهو لئن اتخذ من هذه البهينة، في حينه، سبباً للتحذير من مغبة إساءة تصوير الآلهة وأهل الصلاح، بما لذلك من اثر ضار على تربية النشء، فإنه ليتخذ منها ههنا قرينة على جهل الشعراء بما يصورون. فتصويرهم الآلهة وأهل الصلاح بما هو مخالف لما عليه طبيعتهم وشماثلهم لا يصدر عن رغبة في الطعن بهم، وإنما يصدر عن تصور في معرفتهم. وما إساءة للتصوير إلا قرينة على سوء المعرفة.

ونحن قد نوافق افلاطون الرأي على أن الشعراء لا يحيطون بمعارف أهل المهارات واصحاب المهن، ولا هم يعرفون ماهية الخير والشر أو معرفة اسباب السمو والسباب الانحطاط، بل أنهم لا يستطيعون تزويدنا بمعرفة تزيد على ما نعرف بخصوص من يصورون، ولكن أليس في وسعنا أن نكتشف، من خلال ما يصوره الشعراء، حقائق حول انفسنا والعالم الذي نقيم فيه مما لم نكتشفه أو نتنبه إليه من قبل؟ إن تساؤل كهذا لن يجدي البتة في التأثير على موقف افلاطون. فعنده ان زعماً كهذا ليس بأصلح شأناً من زعم الزاعمين أن الشعراء هم معلمو سائر المعارف. فنحن، كمتفرجين، لسنا بأفضل شأناً من الشعراء فيما يتصل ببلوغ معارف ذات قيمة. فضلاً عن أن بلوغ معارف كهذه لا يصير من خلال الصور التي يقدمها لنا الشعر التمثيلي. فلكي نحصل على معرفة حقيقية، فلا مناص من أن نلتقاهما بواسطة أولئك المتمرسين في طلبها ويبلغها. فلا بد للعلم من معلم.

فمن عند افلاطون المعارف بحقائق تستحق أن توصف بكونها معارف حقيقية؟

لا يبخل افلاطون علينا بإجابة قاطعة على سؤال كهذا. ففي الكتاب الخامس من «الجمهورية»، يزعم بأن من يعرف مثل

التي تنصّ على وجود عالم مُثل ثابتة وقيم مطلقة، لا سيّلا
ميسورا لأحد إليها ما عدا الفيلسوف المجدّ في طلب الحكمة.
إن الارتباب بصواب هذا الضرب من الميتافيزيقيا كقول بأن
يؤمن مسعى الفيلسوف اليوناني، بيد أن ذلك لا يكفي لإطراح
نقده للشعر التمثيلي كشكل من الفن ضارّ ومُفسد. فإلى تروهم
الجمهور أن الشعراء خبراء بشأن ما يعرضون له من أمور،
بما يزيّن لهم اتخاذهم كمعلمين في شؤون الحياة، فإن
للشعر التمثيلي خطراً نفسياً أدبياً.

فالشعر التمثيلي لا يزودنا بمعرفة «سطحية» فحسب، وإنما
تراه يقف عائقاً ما بين المتفرج وسبل المعارف القويمة، بما
يجعل المعرفة «السطحية» المعرفة الوحيدة المتوافرة. فمثل
هذا الفن إنما يؤدي إلى الحؤول دون استخدام المرء لما
يتمتع به من ملكات عقل، فلا يتأمل ولا يُعمل الرأي فيما
يهر أمامه بحيث يمسي محض مثقل سلبيّ منقاد بانفعالاته
وحدها دون سواها.

يزعم صاحب «الجمهورية» أن الشعر التمثيليّ من حيث أنه
فن يعني بانتاج صور الموجدات المحسوسة، فإن غرضه
التوجه إلى ذلك الشطر من النفس الذي ينفعل بظواهر الأشياء
وصورها. ولأن معيار نجاح العمل الفنيّ، هو مقدار
استثثاره بتنفوس المتفرجين استثنائاً يحول دون تدخل
ملكات الشطر المفكر للنفس، يلزم أن يكون التركيز على كل
ما يثير الانفعال بحيث يبقى الشطر الأدنى سلطان
الاستجابة لما يُعرض لئلا نظريه سلطاناً لا منازع له. فإذا ما
تدخل الشطر الأعلى، أي الشطر المفكر، وأمكنه إعمال ملكاته
بعيداً عن الانفعالات والهواء يتقلص سلطان الشطر الأدنى،
وفيقّد العمل الفنيّ استثنائه بأفئدة الجمهور.

إن البشر معرضون للانفعال حيال ما يشهدون ويخبرون إن
على خشبة المسرح أو في حياتهم العادية. لكن انفعالهم
حيال ما يجري على خشبة المسرح يكون أشدّ خطراً، لأنه
المخاطب هنا يكون الشطر الأدنى وحده بما يحض على
التصادي في الانفعال وكأن الوجود قد تخلص في تلك
اللحظة مصدر الانفعال. إن فقدان المرء لشخص عزيز لا شك
يدفعه إلى الاحساس بالأسى، غير أن المرء قادر حيال بلاء
كهذا أن يُعمل عقله بحيث يمكنه وضع مصدر الأسى في
السياق الأرحب للحياة بما يحول دون تصاديه في اظهار
الأسى. فحتى الإنسان العاجز عن إعمال عقله حيال امر
كهذا، فإن هناك من التقاليد والاعراف المتداولة ما يمكنها

من لعب دور مماثل للعقل بحيث تحول دون انغماس المرء
في أسى مرير يؤدي بحياته.

غير أن ما يجري على خشبة المسرح لا يتيح فرصة للتأمل
والتفكير، أو الاستجابة لما تملّيه التقاليد والاعراف. فكما
سبق القول، فإن فلاح الشعر التمثيليّ، على الأقل في حدود
الاعمال التي يتعرض لها افلاطون بالنقد، إنما يتوقف على
مدى استيلائها على أفئدة الجمهور. فلا بد للبعض من أن
يتماهى مع شخصية واحدة من شخوص الأداء الفنيّ تماهياً
يجعله ينفعل على نحو ما تنفعل عليه تلك الشخصية، ولا بد
لللبعض الآخر من الانغماس في سياق ما يجري انغماسهم
في حادثة فعلية، فتراهم يحسون بالخوف أو الغضب أو
الاسى أو الجور تبعاً لما يقتضيه المشهد وكأن ما يحدث
إنما هو حادثة فعلية. ولكي يُقضى للشعراء أمراً كهذا، فلا
مناس لهم، على ما يخلص فيراري بإيجاز رائع، بأن
يناشدوا ذاك الذي يُلح في ذواتنا على الصفة الخاصة
للموقف الانساني عوضاً عن مخاطبة قدرتنا على تصغير، أو
تعيين، تلك الصفة في السياق الاعم لمجريات الحوادث، فإن
للشعر التمثيليّ ميلاً متأسلاً إلى الاغلاص من شأن الخاص
والتركيز على الشدة، وبذا فإن التقليد الشعري، على ما يصفه
فيراري، يركز على الشخصيات المثيرة وقد قدمت في قالب
مثير. وإن يفلح الشعر التمثيلي في بلوغ مأربه، فإنه لا يعود
هناك موقع للنفس المفكرة على مقاومة انجراف المتفرج في
الانفعال وفي إظهار الانفعال (١٠).

وربّ سائل، ما العيب، أو الضار في التصادي في الانفعال
ونحن نشاهد أداءً فنياً؟ لم يتوجب علينا ألاّ نندفع خلف
احاسيسنا وانفعالاتنا ونطلق العنان للعاطفي والشهوي في
نفوسنا طالما أن ذلك يدوم لمدة محدودة جداً، أي مدة أداء
العمل الفنيّ نفسه أو أطول بقليل؟ ثم ليس ثمة نفع في
الانفعال المفرط كسبيل لتنقية النفس مما يشوبها بما
يجعلها انقي واشدّ قوة على مواجهة الشدائد الفعلية، على ما
يجادل ارسطو من بعده؟

لا يظن افلاطون أن الاثر النفسيّ للشعر التمثيلي يقتصر على
مدة مشاهدة الأداء الفني. وهو لو كان محدود الأثر كذلك،
لما كان اعارده من الاهتمام بأكثر مما اعارفني الرسم
والتحت. ولئن غاب عن افلاطون ما لفن التمثيل من نفع في
اتاحة الفرصة للمشاهد لكي يفرغ ما تحقّق به نفسه، فهذا
لان اهتمامه منصبّ بشكل رئيسيّ على ما لهذا الفن من اثر

ان فن التمثيل الشعري اذ يخاطب النفس المتفعلة، او الشطر الاندسي من النفس، ويعلي من شأنها على حساب النفس المفكرة، او الشطر الاسمي من النفس، يسهم في خلق مواطنين لا هم سوى اتباع مشاعرهم واهوائهم. وهذا هو بدين موطن الحكم الديمقراطي، بحسب تشخيص وترتيب افلاطون لانواع الحكومات الفاسدة، الذين لا يحول دون انصياعهم الى ما تمليه شهواتهم ورغائهم حائل بما يشيع الاباحية والفضى، وبما يفضي في النهاية الى افسد انواع الحكم، تبعاً للترتيب الافلاطوني.

الشعر مُفسد الصفوة

سؤالنا لا مناص لمعالجة كهذه من ان تثيرهما: الاول. أمن الضرورة المنطقية ان يخاطب فن الشعر التمثيلي الشطر الاندسي من النفس؟ امن الضروري ان يصور شخصيات ومواقف مثيرة؟

ثانياً، اذا ما سلمنا جدلاً ان الشعر مُفسد للنفس والعامه من الناس، ايكون مفسداً للصفوة المفكرة من الناس ايضاً؟ وكيف يمكن لصفوة كهذه ان يفسدها الشعر وهي التي تتميز بغلبة النفس المفكرة حيال ما ترى وتسمع؟

يستدرك افلاطون في الكتاب العاشر من «الجمهورية» انه لفي وسع الشاعر ان يصور ما تميل اليه النفس المحبة للحكمة، غير ان تصوير امر كهذا لهو في غاية الصعوبة، وهو اذا ما افلح في تصويره فمن الراجح بالاً يفهم حق الفهم، بل انه لمن الوارد ان يساء فهمه. وانه لفظاً فادح ان يعدد الشاعر الى تصوير ما قد يحسر على فهم الجمهور، او ما قد يخلق عليه معناه، بما يودي بشعبيته. وفقدان الشاعر لشعبيته لا يقضي الى خسارة مكانسه المادية او حظوته بين الناس فحسب، وانما فقدان فن الشعر التمثيلي لقيمته. فحيث ان الفن لا قيمة جدية له من حيث انه لا يزود متلقيه بمعرفة او حكمة، فإن اقبال الجمهور عليه لهو القيمة الوحيدة التي يمتلكها. فإذا ما كف هذا الفن عن ارضاء الجمهور فقد قيمته.

رداً على السؤال الاول، فإن مخاطبة الفن للشطر الاندسي من النفس ليس بضرورية منطقية، ولكنه تبعاً لهذا الاستدراك، فهو ضرورة عملية. فتتوقف قيمة هذا الفن على توافر الجمهور، فإذا ما انعدم وجود الجمهور امسى هذا الفن محض نشاط باند.

لا يفوتنا ان هذا الاستدراك وإن ضيق دائرة الشعراء الذين

ضار بدوم على معتقدات وسلوك الجمهور في حياتهم العادية. فالتاس اذا ما اثار انفعاليهم حادث فعلي، مالوا بنقل تأثرهم بهذا الفن الى الاعراب عن انفعاليهم على ذلك الوجه المفرط الذي يشاهدونه على خشبة المسرح، والذي لا يجدون غضاضة في الانخراط فيه.

ولكي نتبين اهمية هذه النقطة، لا بد من العودة مرة اخرى الى الكاتبين الثاني والثالث من «الجمهورية». ففي هذين الكتابين يحذر افلاطون من سوء عاقبة تصوير الآلهة خلافاً لطبائعهم، او تصوير اهل الصلاح مما ينهني اتخاذهم قدوة في القول والعمل، في مواقف تظهرهم على عيب وضعف، فضلاً على تحذيره من اتباع الشعراء اسلوب سرد يستوي وفقه سبيل الانسان الفاضل والانسان غير الفاضل على السواء، واذا ما كان تحذيره قد اقتصر على ما لعاقبة تصوير كهذا من ضرر على النشء ممن يعدون لان يكونوا حراساً وحكاماً، فعلى ضوء ما للشعر من تأثير على الشطر الاندسي من النفس، تبعاً لتشخيص افلاطون، فإن الضرر لوشمل كافة الناس. ففن التمثيل (او التقليد) يصور سبلاً لاظهار انفعالات ونماذج للسلوك الانساني مما لم يعهده المتفرج في حياته اليومية بما يجعلها تبدو السبل والنماذج التي ينهني اتباعها، خاصة اذا ما ارتبطت بمواقف مما لم يجبرها المتفرج، او انه خبرها من دون ان تسعفه تربيته او خبرته في معرفة الاحساس او السلوك الاوفق الذي ينبغي ان يتبعه تجاهها. اي انه يقوم مقام المثال لما ينهني اتباعه من سلوك.

ومن نافلة القول ان لا التقاليد ولا الاعراف، ولا قدرة العقل على القياس والحسبان بكافية لتزويد المرء بمرشد سلوكي شامل يبين له سبل التصرف ازاء سائر انماط المواقف التي يجد نفسه فيها او حيالها. بينما نجد ان الشعر التمثيلي يعرض، عرض المطلع الخبير، لمواقف من الكثرة والاختلاف بما يحمل المرء على الظن ان صاحب هذا الفن عارف بخفايا الوجود مطلع على بواطن النفوس بما يبرر له صوغ انفعالات جمهوره وسلوكه على صورة ما يصور في فنه. وهذا مصدر خشية افلاطون الاعظم، فالشعراء لا يصورون الواقع وانما يعملون على تعيينه وصياغته على الوجه الذي يتوافق ومقتضيات فئهم. بكلمات قليلة، ان الشعراء يعملون على اختزال مضمون العالم بما يتوافق والنهج الجمالي الذي يتبعون.

يوصي افلاطون باستبعادهم عن الجمهورية، فإنه لا يُرسي أساساً لمحاكاة في سبيل شعر «نخبوي»، شعر يخاطب محبي الحكمة وهدم دون غيرهم. فلا يفرغ من البال ان انتاج شعر كهذا لهم امر صعب للغاية (لنتذكر بأن المقصود بهجومهم هم شعراء من منزلة هوميروس. فإذا لم يكن هوميروس بقادر على الاتيان بشعر يخاطب النفس المفكرة، فمن العسير ان تصور ان شاعراً آخر قد ينجو من حكم افلاطون). ومصدر الصعوبة ينبع ان الشاعر اذا ما اراد انتاج شعر كهذا فلا بد وان يتمتع بمعرفة كمعرفة محب الحكمة نفسه، اي الفيلسوف. ولكن المحب للحكمة هو ذاك الذي ينذر نفسه في سبيل اقامة العدل، لا امتاع قلة ممن يفهمون المعرفة الحقيقية، والا هم من ذلك انه لن يبدد معرفته في انشاء كائنات الفن التمثيلي.

لنأت الآن الى السؤال الثاني: ماذا عن امر تلك الصفوة راسخة النفوس المفكرة رسوخاً يحول دون ايقاع الشعر بها؟ ماذا لو انها اقبلت على مشاهدة هذا الفن لغرض تحليل ما تشاهد واستقاء معرفة مفيدة منه، او حتى لغرض متعة جمالية راقية، او لاي غرض آخر يكون اسماً من غرض عامة الناس؟

ليس افلاطون بغافل عن سؤال اعتراضه كهذا. بل اننا لنجده مودعاً اشد حجة قوة في سبيل الرد عليه، او على ما قد يجري على منواله. وخذ ما يقول سقراط في معرض ذلك: «حينما نسمع هوميروس او اياً من الشعراء التراجيديين الذين يصورون معاناة بطل ما، فيجعلونه نائحاً نواحاً شديداً، بل ولربما جعلوا نواحه مصحوباً بسائر اشارات واصوات الحزن الفاجع، فإنك تعلم كيف ان اصلحنا ليستمتع بذلك ويطلق سبيل نفسه تنجرف بمشاعرهما، بل اننا لنكون مغفمين تقديراً لفصائل الشاعر الذي يقلق في التأثير علينا تأثيراً عظيماً على هذا الوجه.»

فحتى اهل الصلاح لن يسلموا من تأثير الشعر عليهم، وإن على وجه يختلف عن تأثيره على العامة. فبخلاف ما يكون الامر عليه بالنسبة للعامة من الناس فإن الشعر التمثيلي ليس هو ما يؤدي الى تعطيل دور النفس المفكرة عند اهل الصلاح، إنما هم اهل الصلاح الذين يتسامحون ازاء ما يحرك الشطر الادنى من نفوسهم. وهم يقدمون على فعل ذلك لانهم يقدرون بأن ما يشاهدون لهو مجرد حوادث تمثيلية، قصصية، لا ضير في الاستمتاع بمشاهدتها. فهم ان ازدروا

في حياتهم اليومية رؤية رجل مسرف في اظهار مشاعره، مخالفاً بذلك ما تلميه النفس المفكرة او التقاليد السارية، فإنهم لا يمانعون من الاستمتاع برؤية رجل من هذا القبيل على خشبة المسرح طالما ان هذا الرجل محض شخصية تمثيلية. وعلى هذا فإن الشعر لا يذني بوقوع بهم، وإن بمشيتهم، ايقاعه بعامة الناس. قد الشطر النفسي الذي يضبط عنوة في سوء اقدار اهل الصلاح، من حيث انه ميال الى اليكاه والنواح، لهم ما يحظى في النهاية بالرضا من قبل ما يقدمه الشعراء.»

فهما تحلت هذه الصفوة بوحي نافذ حيال ما ترى على خشبة المسرح، فإنها لا بد وان تنساق الى حيث يحملها الشعراء. فهي لا يمكنها متابعة اداء فني، والاصرار في الآن ذاته على ان ما يجري امامها حوادث تمثيلية وليست فعلية، بحيث تضبط نفسها. بل على التقيض من ذلك تماماً، لهذا فإنه لا بد لها من اطلاق عنان النفس المنفعلة طلباً لمتعة يحسبونها بريئة طالما انها تصدر عن مشاهدة ما هو محض تمثيل. وفي اطلاق عنان النفس المنفعلة تعليق لدور النفس المفكرة التي من المتوقع ان تضبط الاولى وتحول دون تماديها بما لا يتوافق مع معايير العقل والتقاليد. قلة قليلة فحسب، على ما يجادل افلاطون، هي التي ستقفن بأن ما تبجحه لنفسها خلال مشاهدة اداء فني لا بد وان تبجيحه لنفسها في وقت لاحق. فهي ان امعن في اطلاق عنان نفوسها حيال اداء فني فإنه مع مرور الزمن ستطلق عنان هذه النفس حيال ما يجري في الواقع. والنتيجة، على ما يرى افلاطون، هي نفسها، بالنسبة لاهل الصلاح تماماً كما بالنسبة للأطفال وللغامة من الناس طالما انهم يسمحون للشطر الادنى من نفوسهم أن تعرب عما تشاء الاعراب عنه، بما سيكون من العسير عليهم التحيلة دون ذلك ازاء حوادث فعلية في حياتهم. إذ لن يكون من المستبعد ان ينتحلوا رد فعل ازاء ما يعانونه في حياتهم مماثل لرد فعلهم حيال ما يشاهدونه على خشبة المسرح بتأييد ورضا.

ورب سائل، ما الفارق اذن بين الصفوة، وهم الارجع عقلاً والارسع معرفة، وبين عامة الناس اذا ما كان للشعر التمثيلي الاثر نفسه على كلا الفريقين؟ فإذا ما كان ثمة فارق فعلي ما بين هؤلاء وأولئك، فلا بد وأن يظهر من خلال تأثير الشعر على كليهما.

لا شك وإن وعي الصفوة من الناس وعياً ثابتاً بأن ما

يشاهدون من أداء فنيٍّ لهم مجرد صور للموجودات وليس حقيقتها، لهم الفارق الاساسي ما بينهم وبين سواد الناس - هؤلاء قد يعملون الى الفن بأن ما يشاهدون لهم مطابق لما يجري في الواقع أو لما قد يجري في الواقع. فهم لا يعون بأن فن الشعر يقع على ثلاثة ابعاد من الحقيقة، تبعاً للنظر الافلاطوني. بيد ان هذا الفارق لا يحصن الصفوة ضد الوقوع ضحية لآثر هذا الفن، وان ليس بسرعة وشدة وقوع سواد الناس. فالفارق ما بين اثر الفن على الصفوة وعلى من هم دون ذلك انما يكون في كيفية حدوثه. فأهل الصفوة لهم عرضة للفساد اسوة بالعامّة نفسها اذا ما اخلوا سهيل الشرط الادنى من نفوسهم في المواقف التي تستدعي حبسه او ضبطه. فالمرء قد يكون على ايمان لا يتزعزع بأن السطو على ممتلكات الآخرين لهو فعل شائن مناقض لشرائع السماء والارض، بيد انه اذا ما استجاب لدعوى غريزته الطبيعية في مواجهة كل شدة، فيعمد الى الاستيلاء على ما ليس ملكه بذريعة وجود الشدة، فإنه لمن الراجح ان يفقد، فقداناً تدريجياً، ايمانه مهما بلغ ذلك الايمان من الروسخ في نفسه. ولا يكون فقدان ايمانه هذا الا مساوياً لفساده فيجعل الى السطو أوجدها لم توجد.

وعلى هذه الوتيرة يستجيب للصالح لاهواء الشرط الادنى من نفسه، متذرعاً بأنه يستجيب لميل هذا الشرط حيال ما هو محض تخيل، وذلك لقاء الحصول على متعة ما. وهو كلما امن في ذلك فإنه يمكن لاستبداد هذا الشرط به بحيث يصير محرك احساسه وسلوكه في اي وقت.

غير ان وعي الصفوة الراسخ بأن ما يشاهدون على خشبة المسرح محض صور للموجودات لينتجلي ايضاً عن فارق اساسي ما بين غرض هؤلاء في الاقبال على مشاهدة أداء فنيٍّ وغرض العامة من الناس. فبينما يكون اقبال العامة على الفن الذي يصنعه الشعراء اشبه بإيمان على عادة ما تنقلهم من وجودهم اليومي، فقيراً وضحلاً على ما هو عليه، الى وجود متفخيلٍ يعثرون فيه على ما يلبي رغباتهم واهواءهم، يكون اقبال اهل الصفوة التماساً لمتعة جمالية قوامها السماح للفنّس بأن تقف موقفاً لا يُسمح لها بوقوفه في الواقع، اي تعريضها الى ما يُعتبر في الحياة اليومية بمثابة شيء محرم، من دون ان تضطر الى اعتباره كذلك. ومن هنا، على ما يرى افلاطون، مصدر ثناء اهل الصلاح على الشاعر الذي يكون لعمله هذا التأثير عليهم. فالوقوف

موقفاً جمالياً إزاء ما يجري يعني الاستعاضة عن الحكم على ما يُقال ويجري في سياق عمل فنيٍّ الى الحكم على كيفية تأدية هذا العمل. فنحن، على سبيل المثال، بدلاً من ان نؤيد او ندين ما يصدر عن هذه الشخصية القصصية او تلك قياساً على مواقفها او منافاتها لما تقر به مقاييس العقل او التقاليد والاعراف، ترائنا ننفي او نستنكر على الفنان القدرة، او انعدام القدرة على أداء دوره. فأن نتخذ موقفاً جمالياً، ان نقوم قدرة الشاعر على ابتكار شخصية قصصية، او براعته في سرد الحوادث او اللغة التي يعبر فيها عن هذا الموقف او ذلك، او التي ينطقها شخصه، ومن ثم نضرب صفحاً عن المضامين الاخلاقية والسياسية التي قد تتناهى والشرائع والاعراف التي يأخذ بها المتفرج، لهُ من الخطر ما يساوي، ان لم نقل يزيد، على خطر تماهي المتفرج بشخص الاداء الفني، بحيث يحس ما تحسه ويتبنى قولها وفعلها خلال مشاهدته العمل الفني. فكما ان حالة التماهي تفضي الى اتخاذ المتفرج الاحاسيس والانفعال التي يتماهي بها خلال العمل الفنيّ نموذجاً لما ينبغي ان يحس ويفعل في الواقع، فإن نهج التقييم الجمالي الذي قد يتبناه المتفرج إزاء ما يشاهد على خشبة المسرح قد يفرضي به الى اتخاذ موقف مشابه في حياته اليومية إزاء حوادث فعلية. فهو عوضاً عن الاهتمام بما يحدث، والحكم عليه تبعاً لتوافقه او منافاته لمقاييس العقل وللشرائع والاعراف، فإنه تراه ينظر الى «كيفية» حدوث ما يحدث، اي الى تجريده ما يحدث من مضمونه الاخلاقيّ او السياسي. وان تبني المرء لنهج كهذا كفول بأن يؤدي به الى الوقوف موقفاً عديمياً من كافة القيم والشرائع والاعراف، غير بعيد عن ذلك الموقف الذي دعا اليه الفيلسوف الألماني نيتشه. فزوية تختزل الحوادث الى اشكالها، ومن ثم لا تعنى الا بأجزاء هذه الاشكال معتبرة ان دلالاتها السياسية والاخلاقية هي محض دلالات ينسبها إليها ذلك الذي يتمتع بسلطة نسب مثل هذه الدلالات تلزم بأن من الممكن للمرء ان يعيش دون قيم وشرائع مشتركة بما يتنافى وشروط قيام اجتماع سياسي عادل.

خلاصة الامر، اولاً، ان متلقي الشعر التمثيلي أكان من أبناء العامة ام من افراد الصفوة، لهو تبعاً لافلاطون، عرضة لخطر هذا الفن. فمهما بلغ المتلقي من العصمة، فليس يسعه الا ان يسلس قيادة للشرط الادنى من نفسه، ضارباً صفحاً عما يقتضيه الشرط الاعلى، وهذا والا فإنه لن يستطيع تلقي

العمل المعروض امامه. وثانياً، ان وقوف المرء موقف متفجع لا يعنى بغير ما هو جمالي في العمل الفني لا يقل خطراً عن حالة المتفجع الذي يتماهى مع مجريات الحوادث الفنية. ان ذلك كفيل بأن يجعل المرء يقف موقف المتفجع ازاء حوادث فعلية تتطلب حكماً أخلاقياً او نشاطاً سياسياً. لقد اشرفنا الى ان السؤال الجمالي غير مستقل عند افلاطون عما تمليه مبادئ الاخلاق والسياسة العادلتين. للجمالي اثر على النفس لا ينكر على ما رأينا، وحيث ان النفس، بحسب الفيلسوف اليوناني، لهي صورة مصغرة للمدينة، فإن ما يصيب النفس من فساد لا بد وان يصيب المدينة بأسرها. فكما ان النفس تنقسم الى ثلاثة اقسام، كذلك ينقسم اعضاء المدينة. فهناك في النفس القسم الأدنى الذي لا يطلب شيئاً سوى طلب الكسب وإشباع الرغبات، كذلك فإن من اعضاء المدينة من لا هم لهم سوى كسب المال وإشباع رغباتهم وشهواتهم. وفي النفس شطر محب للشر، وفي المدينة حراس وفرسان لا قيمة عندهم تحلو على قيمة الشرف وهناك القسم الأعلى من النفس، وهو المحب للحكمة والعارف مثل الموجودات، وفي المدينة يتمثل هذا القسم بالفلاسفة الذين ينهني ان يناط بهم امر القيادة. فكما ان النفس لا تستقيم على اساس العدل والعقل إلا اذا ما اسلست قيادها للشر المحب للحكمة، فإن المدينة لن تعرف نظام العدل إلا اذا ما اناطت القيادة السياسية والأخلاقية بمن يتمتع بحب الحكمة والمعرفة التي تفيض له تنظيم وإدارة المدينة تنظيمياً وإدارة يتوافقان وأسس العدل. وكما ان النفس تقسم اذا ما وقعت اسيرة الشطر الأدنى منها، فإن المدينة صائرة الى فساد اذا ما انيط امر قيادتها بمن هو دون المحب للحكمة منزلة، اي الفيلسوف الملك، غني عن القول. وهو فساد قد يفضي في نهاية المطاف الى اشد مراحل سوءه، اي سيادة حكم الطغيان واستعباد الجميع (١١).

الانضواء في التقليد الفلسفي

كنا مهدت لهذه الصفحات بالتساؤل عن مبرر العودة الى افلاطون. وسارعنا عندئذ الى القول بأن السؤال حول قيمة الشعر، بما هو شعر تمثيلي او ما يعادله من فنون درامية، لاسيما تلك ذات الإقبال الجماهيري، لم يستغند نفسه بعد. ولكن اذا كان هذا هو المبرر الفعلي، فلماذا لم ننتقل، انذ، من السؤال حول قيمة الشعر نفسه؟

المحقق ان هذا ليس سوى ذريعة إحتجنا إليها لكي ننضوي في التقليد الفلسفي الذي لا بد من الانضواء فيه وإتباعه لكي يتسنى لنا العودة الى افلاطون. والتقليد يوجب العودة الى السابق فالاسبق، بإعتباره السلطة المرجعية، اذا ما شئنا النظر في قضية ما تدخل في مدار الفلسفة.

غير ان العودة لا تكون بغرض الاسترشاد او الاستقواء بالمرجع في سبيل تعزيز أطروحة جديدة او دحضها فقط، كما هو الامر عليه في التقليد الديني، وإنما قد تكون ايضاً لرغبة في تحدي الأطروحة المرجعية نفسها - كموقف افلاطون مثلاً.

بيد انه رجوع لا يؤدي، في الاحوال كافة، الى هدم هذا التقليد او إبطال سلطة ما يندرج فيه إبطالاً تاماً (كما يحدث في مدار العلوم مثلاً) وإنما هو، في النهاية، يعززها. فما يجعل التقليد الفلسفي تقليداً، انما يندرج في سياقه، سواء تعلق الامر بمسائل الكبرى ام الصغرى، قد يتعرض الى الكسوف او التهميش او الاستبعاد، بيد انه ليس هناك من في وسعه دخول اسوار هذا التقليد واستيعاب ما ينضوي فيه استبعاداً تاماً. فلهيئت في الفلسفة سلطة يحول لها الاقدام على فعل كهذا. وإنما ما أتى به المرء، مصادقاً ام داحضاً، فإنه لينضوي في تعزيز قوام هذا التقليد لا إضعافه.

ونحن لنن عدنا الى افلاطون فإنما ننضوي في هذا التقليد الذي هو نفسه، بحسب وإتهيد، ليس سوى هوامش وحواش على نصوص الفيلسوف اليوناني الرائد. وإنما تعرض لموقف افلاطون من الشعر، فنلخص مزاعمه ونبسط حججه ونسوقها الواحدة تلو الأخرى على وجه يشي بالترابط والتماسك ما بينها. ولا نكتفي بذلك، انما نستعين بشرح الشرح وتعليق المعلقين، ولا نفتأ تصادق على هذا الشرح او نرفض ذاك التعليق، مستعينين على الأرجح بما جاء به من سبقنا من عرض لهذه الشروح والتعليقات. ثم اننا لا نلبث ان نخرج على ما يقوله هؤلاء الاخيريون ساعين الى الكشف عن بواطن القوة او مظاهر الضعف فيما يفيدوننا به. ونحن ان نفعّل ذلك فإننا نؤذي طقوس الانضواء في مدار التقليد الفلسفي.

والانضواء في هذا التقليد يوفر لنا جملة من الاسئلة ويزرائع متعددة ومتضاربة. بيد انها اسئلة لا تقضي الى اجابات نهائية مطلقة، وإنما هي من قبيل تلك الاجابات التي تفسح المجال لتعقيب او تعليق او رد. نسأل لم العودة

التسليم بأن الشعراء مؤهلون لأن يلعبوا دور معلمي المواطنين في المدينة العادلة. فهو من دون ريب أبان لنا، على لسانه الناطق سقراط (١٢)، أن الشعراء لا يتمتعون بمعرفة كمعرفة اصحاب المهن والحرف، العملية منها او النظرية، ومن ثم فإنه لا يمكن الزعم بأن الشعر مهارة او حرفة من قبيل مهنة الطبيب وحرفة النجار. كما وأبان لنا ان بعض الشعر مفسد اذا ما لقن للناشئة، بل وانه لم يخفق في إقناعنا بأن الشعر قد يكون مفسداً لعامة الناس وصفتها على السواء. وفي النهاية فهو تمكن من إظهار قصور الزعم القائل بأن الشعراء مؤهلون للعب دور المعلمين المرشدين لسبيل الحياة القوية.

بيد انه من وجه آخر لم يوفق كثيراً في إقناعنا بأن ما يأتي به الشعراء من معرفة لهو، تبعاً لفرضيته الميتافيزيقية، مما يقع على ثلاثة ابعاد من «الحقيقة»، أي من عالم المثل الخائبة الخالدة. اما تحذيره من خطر فن التمثيل، باعتباره مناقضاً «لمبدأ الاختصاص»، فلا يبدو في غاية الاقتناع. وما حاجاته حول شروط الاستمتاع بما يؤدي، فضلاً عن انتاج شعر متمتع، فإنها ليست بمحاجات جامعة مانعة بحيث تهيئ دعوته الى إقصاء الشعراء من المدينة. اما بالنسبة لزمعه بأن الخرافة وحدهم المؤهلون لمعرفة الحقيقة، ومن ثم لعب دور المرشدين والحكام في المدينة العادلة، فإن هذا يعتمد بالدرجة الاساس على مدى صلاح نظرية «المثل والمشاركة» التي يرسى عليها زعمه. وهذه النظرية على ما بسطنا، وبسط غيرنا، القول لا يمكن التعويل عليها في قبول أي زعم جدي. اما الحاجة المتعلقة بفساد النفس وفساد المدينة فإن حلها من النجاح مكافئ لحظها من الاخفاق.

وعندنا إن مصدر الاخفاق انما يعود الى ما تطرقنا اليه من امر تلك الانعطافة (١٣) في سياق شكل الجدل الأفلاطوني، ما ترتب عليها من انعطافات لاحقة. ونحن اذا ما قارنا بين المحاجات والمزاعم التي تنطوي الانعطافة المذكورة عليها، ادركنا ان الفارق الاساسي بينها لا ينجم مما تنص عليه او تفيد به، وانما من الفارق بين شكلها او طبيعتها. فجّل المحاجات التي تتجسّد في مراميها انما هي تلك التي لا تنطلق من فرضية او مسلمة حول حقيقة ما هي عليه الامور، او ما ينبغي ان تكون عليه. ولا هي ترمي بالتالي الى بلوغ امر كهذا. اما المحاجات التي تنطلق من فرضيات مسبقة،

الى افلاطون؟ فتتذرع بالحاجة الى معرفة قيمة الشعر التي لم يثبت بأمرها نهائياً بعد. بيد ان الاجابة التي نأتي بها ما هي الا هامش ينطوي على دعوة الى الحاقه بهامش آخر. يبقى السؤال: لماذا لا نتبع هذا التقليد من دون نزعة؟ لماذا لا نقول بأننا سنيسط موقف افلاطون من الشعر جرياً على تقليد فلسفي ما انكح ببسط آراء فلاسفة اسلاف، يناقشها فيجاح ضدها او يصادق عليها؟

الاجابة، ببساطة، لاننا نعرف سلفاً ان الاقدام على فعل كهذا انما ينطوي على اتباع تقليد فلسفي يفترض تأدية مناسك ومزاولة طقوس. وإن واحداً من شروط اتباع التقليد الفلسفي هو ان تجهل، او في اقل تقدير ان تتناسى، انك بصدد الانضواء في هذا التقليد. فإن لم تجهل هذا الامر، فليس ثمة، بعد، ما يهبر زمك بأنك عازم على البحث عن «الحقيقة»، وفي اقل تقدير بسط رأي وسوق محاجة ترمي الى تعزيز هذا الرأي او دحضه، وهو الزعم الذي يستوي الانضواء المقصود وفقه.

فاذا ما أقبل المرء على الانضواء في هذا التقليد وهو على دراية بأمر هذا الانضواء، فإنه لا يعود محض منضو في اطار التقليد، وانما يصير منضوياً في لعبة الانضواء في التقليد. هذا فإن ثمة هذا الامر لا نتجلى او تقتصر على بسط رأي وسوق محاجة، وانما تقديم سرد لمثل هذه المحاولة. فننتهي للمرء الى سرد قصة وليس محاجة ترمي الى البرهنة على امر ما. فحتي وان استوى السرد على محاجة كهذه، فإن الغرض في النهاية هو ابانة كيفية نجاح او اخفاق المحاجة المعنية في بلوغ مرماها.

حكاية اخفاق ونجاح

احسب ان ما اوردناه في سياق الصفحات السابقة انما يندرج في اطار هذا الضرب من الكتابة، اي سرد حكاية موقف افلاطون من الشعراء. هو سرد حكاية، انن، وليس محض بسط آراء وعرض محاجات، لاننا ندرك سلفاً بأن في العودة الى النص الافلاطوني انما ننضوي في تقليد فلسفي عريق.

فأية حكاية هذه الذي نسوقها هنا؟

إن ما سردناه حتى الآن لينجلي عن حكاية نجاح واخفاق نات اكثر من وجه واحد.

لقد افلق افلاطون، بحسب القصة التي اوردناها، في ان يبين لنا المضار التي ينطوي عليها الشعر، والاهم من ذلك، مضار

فإننا نجد بأنها غالباً ما تعجز عن الإقناع.

وأبلغ قرينة على ذلك هو الفارق بين المحاجتين اللتين اظهرتنا لنا الانعطافة المذكورة في شكل الجدل الذي اتبعه افلاطون، اي محاجته حول معرفة الشعراء في محاوره «إيون»، أولاً، ومحاجته في الكتاب العاشر من «الجمهورية»، ثانياً. وعلى ما يبدو في حيته، فإن سقراط، لا يزعم في الحجة الاولى، بأنه يعرف طبيعة معرفة الشعراء. كل ما في الامر انه يشك في صحة زعمهم، او زعم من يؤدي قصائدهم، بأنهم يتمتعون بمعرفة من قبيل معارف اهل الحرف والنظر. وهو ينطلق في محاورته لا يون من هذا الشك بما يقضي له في النهاية إبطال زعمه.

صحيح أن سقراط ينتهي الى نسب معرفة الشعراء الى الهام إلهي، بيد أن مثل هذا النسب لهو أبعد ما يكون عن تقرير حقيقة او طبيعة هذه المعرفة. وإنما هو اشبه ما يكون بعزو الامر الى مجهول لا يدرك مكوناته ولا يعقل كنهه.

اما في المحاجة الثانية، فإننا نجد أن سقراط لا ينطلق من شك او انعدام معرفة، وإنما من مسلمة مستقاة من نظرية ميتافيزيقية بعينها (اي نظرية المثل والمشاركة). فهو لئن يجادل بأن الشعراء لا يعرفون الحقيقة، فهذا لانه يفترض سلفاً بأن الحقيقة ليست في مظاهر الموجودات والحوادث التي يصورها الشعراء، وليست هي اصلاً في الموجودات والحوادث نفسها، وإنما في المثل المجردة الشابتة. وهذا، بحسب الفرضية الافلاطونية، ما يبين الهون الشاسع بين ما ينتجه الشعراء وبين الحقيقة. فسيبيل الحقيقة غير مهده امام الشعراء، ومن ثم، فإنهم غير مؤهلين للعب الدور الذي ينطه البعض بهم.

ولا يقف افلاطون عند هذا الحد- ويلوغه هذا الحد لهو ما يؤثر الى صعوبة لا يمكن تجاوزها او إغفالها بمكان: مثلاً، أين هو عالم المثل الذي يفترضه افلاطون؟ وأية علاقة تربطه بالموجودات؟ وكيف نخل علاقة المثل بالموجودات في ظل حقيقة التكاثر والانتشار والانقسام والفناء الذي يلزم الموجودات؟

لا يقف افلاطون عند هذا الحد، انز. وهو لو شاء الوقوف هنا، لما احتاج تجاوز حدود المحاجة الاولى اصلاً. وإن ما يرد في محاوره «إيون» ليكفي رداً مفصلاً لزعم الزاعمين بأن الشعراء لهم معلوم ائينا. والمشكلة ان افلاطون لم يكتف هنا بالنهج السقراطي في الجدل، وبذا فإنه لم يكتف بإظهار

خواء هذا الزعم. ففي بلوغه هذا الطور من المحاجة ضد الشعراء، كان افلاطون قد سلم بحاجة مواطني ائينا الى معلم يهديهم الى السبيل القويم، ومن ثم فإنه اراد أن يبين بأن الفلاسفة وليس الشعراء هم من في وسعهم لعب دور المعلم هذا.

إن نتوقف هنا عند الدواعي التي دعت افلاطون، بحسب السرد الذي نسوقه في هذه الحكاية، الى التسليم بأن مواطني المدينة بحاجة الى معلم هو الفيلسوف-الملك، وعلى امل ان يتضح مثل هذا الامر في النهاية.

إن سبيل الحقيقة غير مهده، بحسب افلاطون، لما دون محبي الحكمة، الفلاسفة. لهذا فإن هؤلاء دون غيرهم هم المؤهلون للعب دور معلمي وقضاة وحكام المدينة الصالحة. بيد ان افلاطون يخفق في تقديم محاجة جامعة مانعة في هذا الخصوص. وهو، أولاً، يخفق للصعوبة الذي تكمن في الفرضية الميتافيزيقية التي ترسو المحاجة عليها، اي الزعم بأن هناك عالم مثل مجردة وثابتة. وثانياً، لأن افلاطون في سياق الكتاب العاشر لا يزعم بأن من الاستحالة على الشعراء بلوغ الحقيقة، وإنما هو امر عسير فقط بل وعلى ما يفيدنا فإن عزوفهم عن استلهم الحقيقة انما مرده الى صعوبة إيسال ذلك الى الجمهور من دون التضحية بسمة الإمتاع التي تتمتع بها اعمالهم، ومن ثم، من دون التضحية بإهتمام السواد الاعظم من الجمهور. وبذا فإن محاجة افلاطون تنقلب في هذا السياق الى محاجة ضد الشعراء الذين لا هم لهم سوى الظفر بالشعبية والفوائد التي تعود بها عليهم. وإن في هذه المحاجة الا ينكر بأن الشعراء ليسوا عاجزين عن انتاج شعر مفيد، اذا ما شأوا ذلك، بما ييطل حكمه الداعي الى إقصاء كافة الشعراء عن المدينة. فلم لا يشجع افلاطون الشعراء على السعي الى استلهم الحقيقة في اعمالهم عوضاً عن الدعوة الى إبعادهم؟

ثالثاً، وأخيراً، فإن افلاطون بعدما يزعم بأنه قد برهن على حجم الفساد الذي يحلّه الشعر بالجمهور، عامته وصفوته على السواء. وبعدها يزعم بأن لا مناص من إبعاد ابواب المدينة دون الشعراء، فإنك تجده يترك باب الجدل مفتوحاً امام من يشاء اقتناعه بخطل رأيه. وهذا مما يبدو بمثابة تنازل لا يتوافق كثيراً مع غرض صاحب «الجمهورية»، اذا ما افترضنا بأن غرضه هو إقامة مجتمع عادل يحكمه فيلسوف-ملك. فإن يترك باب الجدل مفتوحاً، انما يدل على

الوصول الى إجابات حاسمة نهائية، وإنما على العكس لا ينفك يسأل الإجابات التي يحصل عليها. ولعل مثل هذه المسألة هي وجه من الانغماس في التفكير الذي لا يعرف الكلل، والذي من شأنه وحده تعليم مواطن المدينة الفضيلة عوضاً عن أسلوب التلقين(١٧).

ومن خلال اتباع هذا الأسلوب في طلب المعرفة والحقيقة، كان سقراط يمارس الحق الذي تكلفه له الديمقراطية، وتحضه على استخدامه. ولقد فعل سقراط ذلك على أكفأ وجه، بيد أن النظام الديمقراطي، خذله وقتله. اغتالت المدينة الديمقراطية مواطنها النموذجي، فهل ثمة من دليل أنصح، بحسب أفلاطون(١٨)، على من هذا على فساد وجور المدينة؟ والخلاصة التي لا بد من بلوغها هي أن في الديمقراطية دعوة الى الفساد لا تقاوم!

إن المدينة قابلة للفساد قابلية النفس، بل إن فساد الأولى لهر من فساد الثانية. وكما أن النفس تفسد اذا ما أخلت نفسها نهياً للمشاعر والأهواء تستأثر بها، بحيث تقع اسيرة في قبضة الشرط الأدنى منها، كذلك تفسد المدينة اذا ما تحكم بها من تستأثر بهم الأهواء والرغائب. ولقد منحت الديمقراطية، تبعاً لـ«دستور صولن»(١٩) أبناء اثني الحق في انتخاب القضاة والحكام، فجعلتهم هدفاً لتعلق المتملقين وتزلف المتزلفين. وهؤلاء لم يكتفوا بأن يخاطبوا مشاعرهم وأهواءهم دون عقولهم، وإنما وعلى مدى الايام والسنين، غرسوا في الناس من الظنون والتحاملات التي تصور لهم الصالح مفسداً والفساد مصلحاً.

ليست الديمقراطية مفسدة بطبيعتها، غير انها قد تهدد السبيل الى الافساد. فهي تتجيب لكل من هب ودب ادعاء المعرفة والإسكاس بخاصية الحكمة: خطباء وخمراء واصحاب حرف يدعون معرفة حكمه لا يعرفونها. بل وفي ظل سيادة «دستور صولن» والعهد الديمقراطي الاثيني انتشرت مدارس ومعاهد تلقن الناس الحكمة وفن الخطابة، بما اشاع ادعاء المعرفة والتكلم بلفتها عوضاً عن السعي اليها من سبيل التفكير.

وكيف لمن لا يعرف ويدعي المعرفة ان يستميل قلوب الناس إليه ما لم يبادر الى تلميحهم؟ ما لم ينطق بما يستجيب لاهوائهم ويعزز تحاملاتهم وتصوراتهم المسبقة؟

لقد جاء الدستور الجديد لكي يردم الهوة الفاصلة ما بين اغنياء المدينة وفقرائها، وفي اقل تقدير، لكي يقلص المسافة

ان تصميم المدينة المنشودة لم يكتمل بعد، او ان ابواب المدينة نفسها ستكون مشرعة امام المجادلين، وهو ما يخالف التنظيم الذي يتوخاه افلاطون ويوصي باتباعه. فباب الجدل إنما يكون مفتوحاً في المدينة الديمقراطية، ومثل هذه المدينة إنما هي غارقة في فساد لا بد مفض الى حكم الطغيان.

فهل افلح افلاطون، حقاً، في تجاوز التعالي على المدينة الديمقراطية التي شاء تجاوزهها نحو مثال قويم وأبدى الصلاح؟ هل افلح افلاطون في اتباع نهج تعبير مفارق لذلك المتبع في المدينة الديمقراطية؟

الخلاصة التي يجوز لنا بلوغها، والتي ترمي الحكاية الى بلوغها اصلاً، ان افلاطون اخفق لأنه انتقل بسقراط من موقع ذاك الذي لا يعرف، الى موقع هذا الذي يعرف، من ذاك الذي يطرح اسئلة الى هذا الذي يجيب عليها. وعلى ما تشمل حجة أرنت بصورة رائعة، فإن سقراط السابق على افلاطون، إنما شاء لعب دور «النكرة» وهي ذبابة الخيل، التي توقف النائم من سباته العميق، ولعب دور القابلة التي تسهم في ولادة المعرفة، ودور «الشعاع الكهربائي» الذي يورث سامعه، او محاربه، الشلل الذي يكتنفه، أي بما هو الحيرة التي يعاني منها ذاك الذي لا يمتلك اجابات حاسمة(٢٤).

لقد عمد افلاطون الى نقل سقراط من موقع ذاك الذي يوقظ الناس من غفلتهم فينبههم الى مقدار الالتباس الذي تنطوي عليه مقولاتهم وظنونهم، ومن ثم يحضهم على التفكير بها او تفكيرها، الى ذاك الذي يُلْقِن المعتقدات ويعلم الحكمة باختصار من سقراط المواطن النموذجي للمدينة الديمقراطية الى سقراط الحكيم مشرع المدينة وحاكمها.

مقتل سقراط

لبث افلاطون مخلصاً للروح السقراطية الداعية الى استئناف التفكير والجدل، فأخفق في مسعاه. فالروح السقراطية الديمقراطية بطبيعتها. وابلغ دليل على ذلك هو النهج الذي يتوسل: الحوار الذي يوقظ النائم من سباته العميق ويقوده في رحلة تفحص لاشد معتقداته رسوخاً بما يكشف له عن الالتباس الذي تنطوي عليه(٢٥). ومثل هذا النهج لا يمكن ان يركن الى خلاصات محددة او يطمئن الى مقولات نهائية. لذا فهو يترك باب الجدل مفتوحاً، لأنه لا ينفك يجري في دوائره(٢٦).

فلا يمكن لمواطن المدينة الديمقراطية ان يصل او يزعم

الأخذة بالاتساع فيما بينهم. وهو سعى الي ذلك من خلال منح صلاحيات واسعة لعامة الناس يحق لهم بموجبها اختيار حكاهم وقضايتهم بالقرعة. بيد ان الناس لم تلبث بمنجى من أدياء المعرفة بينهم ومن محترفي تلقين الحكمة وتعليم فن الخطابة ممن وفدوا عليهم. ومن ثم فإنه لم ينقض وقت طويل حتى دب الفساد في المدينة.

إن آفة الديمقراطية العدمية. فحيث تنعدم المقاييس والمعايير يسود الرأي الواحد سيادة نقيضه التام. ويصير اي كلام، اي زعم او حكم، جائزاً ما عثر قائله على مستمعين. يصير من الجائز تصوير الامور على غير ما هي عليه، او على غير ما تلميه طبيعتها. فيصور اهل الصلاح في مواقف مزينة، ويصور الآلهة وقد استبد بهم الغضب او استولت عليهم الشهوة، ويمثل العاقل دور المجنون وقد يقلد اصوات الحيوانات واصوات الرعود والامواج. الخ. ويُشجع الناس على تقليص الوجود الانساني بأسره الى لحظة درامية واحدة، او الى النظر الى ما يجري في الواقع وكأنه محض حوادث متخيلة، او درامية، بما يعزز النظرة ذات النزعة الجمالية التي لا تكثر الى ما يحدث ويقال بقدر ما تُعنى بكيفية حدوثه وقوله، اي تمنى بالشكل دون المعنى والمضمون. وفي الشعر تجلت معالم هذه الدمية على وجه ابلغ منه في أي وجه التعبير الأخرى. فالشعر، على ما سبق الإشارة، يخاطب الشطر الانسي من النفس، فيعطل بذلك النفس المفكرة وعملية التفكير نفسها، بما يترك الناس عرضة لهبوب التعاليم والمعتقدات، الصالح منها والفسد على السواء.

وإذا ما تفشت العدمية انعدم التوافق الكافي لضمان الوحدة، وشاعت الفرقة شيئاً بفضي الى الفوضى والحرب الأهلية. وفي اقل الاحوال سوء، وتبعاً للسرد الاقلاطوني، فإن هذا ما يهد السهل لظهور مستبد يصور للناس بأنه واحد منهم، جامع قلوبهم وموحد كلمتهم وغاياتهم، بما يوقع المدينة اسيرة في قبضة الطغيان.

ان هذا السرد ليستوي تبعاً لما تلميه «مرافعة» او «دفاع» سقراط عن نفسه. فلقد سعى سقراط، بحسب دفاعه عن نفسه، الى مواجهة الفساد من خلال البرهان على ان ادعياء المعرفة ومحترفي تعليم الحكمة وفن الخطابة يجهلون ما يدعون معرفته. وهو نفسه لم يكن مسلحاً بأية معرفة سوى معرفته بأنه لا يعرف. ولئن لم يتقاعس عن إيقاظ النايمين

ويشهم شكوكه، فإنه لم يحاول استبدال مفاهيمهم وتصوراتهم بأخرى، وإنما اكتفى بحضهم على الانغماس في عملية التفكير، باعتبارها عملية تفحص وقراءة لا نهائية، وهي وحدها ما يجب الحياة الانسانية معنى. بيد ان السعي الى المعنى لابد وان يهدف الى بلوغ يقين ما. ولابد لليقين من أن يتجسد في حقيقة يتعرف اليها المرء في النهاية ويركن اليها، والا فإن الانغماس في عملية التفكير المنشود سيبدو من قبيل العبث او اللعب. فالام يكون التفكير، إذن، اذا لم يكن ثمة امل في بلوغ اليقين؟

لا يسع سقراط الإجابة على سؤال كهذا إجابة حاسمة وإلا فإنه يضع حداً لعملية التفكير، ومن ثم لحياة النفس المفكرة، وبكلمات قليلة ان يستغرق في النوم او يموت.

إن حياة لم تتعرض للفحص والقراءة المتواصلين لا معنى لها، بحسب سقراط، ولا سبيل الى بلوغ الفضيلة فيها. والتفكير بما هو تفحص لما نظن ونؤمن ونسلم به، قد يخلق علاقة جديدة بالعالم من حولنا هي علاقة الحي بالاحياء. ولكن خلاف ذلك فإنه لا يمكن الكلام على فائدة او نفع عملي متفق عليه بأنه كذلك. علاوة على ذلك، فإن تفكير الظنون والمعتقدات تحقيراً متواصل قد يقود الى خلاف ما هو منشود، الى سفسطة ودمية وتشوش وانعدام ثقة. وهذا ما حصل لبعض تلاميذ سقراط.

في الوقت الذي قبض عليه وحوكم بتهمة افساد عقول الشباب، وجد سقراط ان جل ابناء المدينة قد استقال من مهمة التفكير، او لم يقيض له مباشرتها اصلاً. فهم كانوا قد ركنوا الى جملة محددة من المفاهيم والتصورات والتحاملات التي لم تتعرض الى اية مساءلة او فحص. لهذا فإنه خلال محاكمته لم يضطر لان يدافع عن نفسه ضد خصومه المرتبئين عندئذ فقط، وإنما ايضاً ضد خصومه غير المرتبئين، او الأولين على ما يصفهم في «دفاعه» (٢٠). من هؤلاء شعراء وخطباء واصحاب حرف ذهبت بهم الظنون الى انهم يمتلكون حكمة لا حدود لها. فالخصوم الأولون هم من علم اعضاء لجنة المحلفين الموكلت بالحكم عليه، وهم من غرس في نفوسهم تحاملات وتصورات لا اساس لها من الصحة.

ولكن اذا ما افلح سقراط في تغنيذ مزاعم ميليتوس وانيتوس وليسون، اي خصومه الفعليين، فأى حظ له من الفلاح في التصدي للخصوم الأولين، خلال مراعاة واحدة، وهو الذي لم

يقطع في مسعاه طوال حياته؟ كيف سيتأني له تحرير عقول قضاة من ربة ما غرس في نفوسهم من تحاملات على مدى حياتهم في غضون المحاكمة ذاتها؟

والحق فإنه إذا ما وشى هذا السؤال باستحالة عملية من نوع محدد (أي تحرير عقول قضاة) فإنه يشي أيضاً باستحالة عملية من نوع آخر، أي إعدام جنود الانتماس في التفكير الذي يمكن لسقراط أن يكافئهم من يحرقهم به. ففي النهاية، أي خلاص يهبه سقراط لقضاة إذا ما أفلج في تحريرهم من عبء تحاملاتهم؟ ولم لا يكون نيتشه محقاً حينما يزعم بأن أثينا لم تقتل سقراط، وإنما هو الذي اختار الموت؟ وهو اختار الموت لأنه كان مريضاً من الحياة (٢١). ولأن الموت هو السبيل الوحيد للكف عن عملية التفكير المزعومة.

افلاطون ادبي

والآن ماذا عن تلميذ سقراط النجيب؟ ماذا عن افلاطون؟ تطرقنا من قبل الى تلك الانعطافة التي حصلت في موقف افلاطون من معرفة الشعراء وذلك من خلال انتقاله من موقع ناك الذي لا يعرف (كما في محاوره «ايون») الى موقع هذا الذي يعرف (كما في الكتاب العاشر من «الجمهورية»). وعزونا لحفاق افلاطون في تقديم محاكمة جامعة مانعة في سبيل موقفه الراسي الى إبعاد الشعراء عن المدينة العادلة الى هذه الانعطافة. وإنه ليتوجب علينا أن نسأل الآن، ما الذي كان في وسع افلاطون أن يفعله سوى أن ينتقل بـ«بطله» من الموقع الأول الى الآخر؟

إن سقراط وخصومه لهم جميعاً نتائج سيادة الحكم الديمقراطي. بيد أن خصوم سقراط هم الذين انتصروا في النهاية وليس لما دون سبب معقول. صحيح أن هؤلاء الخصوم كانوا محض اندعاء معرفة، بيد أنهم من الجلي قد استجابوا الى حاجة أساسية عند الناس. فالناس في عهد الديمقراطية، كما في أي عهد آخر، هم في حاجة الى من يعرف، الى من في وسعه أن يكشف لهم أسرار ما لا يعرفون ويضي بهم الى شاطئ اليقين— في عهدنا الراهن يمكن أن نتحدث عن «الخبراء» و«موجهي الرأي العام» و«مهندسي الاجماع» كمعادل لأدعياء المعرفة في عهد سقراط— غير أن سقراط عذب عن إدعاء المعرفة، بل إنه لم يكتف بذلك، وإنما عمد الى بث الشك في ما ركن اليه من يقين. ولا بد أن افلاطون ادرك بأن النهج السقراطي، أي دفع الناس

الى الانغماس في عملية تفكير لا نهائية، لهُو نهج معدوم الجدوى. فمن يريد الاستيقاظ الى الحيرة التي تخيرها المعرفة حينما يكون في وسعه الاطمئنان الى اليقين، أي يقين؟ ولقد ثبت لافلاطون أن الناس غير محصنين ضد الحاجة الى من يعرف، والى من يوجه حياتهم وجهة اليقين، بما يجعلهم فريسة لادعاء المعرفة. وإذا كان لا بد من طلب العلم فلا بد من معلم. لهذا فإنه يُعيد تصوير سقراط كمحب حكمة هو الأكفأ الى بلوغ الحقيقة، ومن ثم التربع على سدة الحكم. والحقيقة المزعومة هي عالم المثل المفارق الذي لا يمكن لاحد بلوغه الا الفلاسفة. وفي الانتقال بسقراط من موقع من لا يعرف الى موقع العارف، فقد عمد افلاطون الى تعميم الماهيات على كافة الموجودات ومن ثم فصلها عنها بحيث تشكل عالماً مستقلاً مفارقاً (٢٢).

بيد أن الانعطافة الفعلية انما حدثت في حياة افلاطون الفكرية وفي تاريخ الفلسفة نفسها. فهو، وخلافاً لمعلمه، قرر أن يكف عن أن يكون مواطناً للمدينة والديمقراطية، وأقله كذلك مواطناً للنموذجي. فهو قرر أن يعلم ويكتب بما يغني عن الحكم الديمقراطي ويحول دون الوقوع في قبضة الطغيان: «كنت منذ حداثتي سني» يقول افلاطون في الرسالة السابعة، «اصبو الى ما يصبو اليه العدد الاكبر من الفتيان من اتلامي اي الى العمل في السياسة، كنت انتظر بفارغ الصبر السن التي اصبح فيها قادراً على ذلك.»

ولقد بلغ افلاطون تلك السن في عهد سيادة الحكم الديمقراطي. غير أن ذلك الحكم سرعان ما تمخض عن جور واستبداد بما خيب املة وجعله يكره السياسة ويعتزلها. وعبثاً حاول استعادة الثقة بالسياسة في بلاده والامل بإصلاحها والتخلص مما فسد فيها، فلم تزد الايام الا هيبة وقنوطاً: «ادركت أخيراً أن السياسات الحاضرة جميعها قد فسدت تماماً واضهى شفاؤها مستعصياً بدون استعدادات قوية وظروف مواتية ملائمة. فأخذت اثني على الفلسفة الحقيقية واجاهر بأنها وحدها قادرة على أن ترينا الطريق الى العدالة في الحياة الاجتماعية والفردية. وعليه لن تنجو البشرية من ويلاتها ما لم تصل الى حكم نرية الفلاسفة او تعلم الحكام الفلسفة الحقيقية.» (٢٣)

ولا شك في أن هذه الرسالة تكثف لنا سر الانقلاب الذي وقع في حياة افلاطون، وفي اقل تقدير تصادق عليه. بيد أن التصوير الادق، والاوفق لنهاية حكاية افلاطون والشعراء،

هو ذلك الذي يمكن أن نستمد منه تشخيص هايدغر للموقع الذي احتله المعلم نفسه (سقراط) في الفلسفة. يقول هايدغر أن سقراط طوال حياته وإلى موته لم يفعل شيئاً سوى أن يضع نفسه في وسط التيار الهوائي والمكوث فيه. «وتيار الهواء» هذا هو المجاز الذي استخدمه سقراط نفسه في وصف عملية التفكير من حيث أنها تحدث أثيراً لا ينكر وإن لم تكن مرئية. لذا فإن سقراط لم يكتب شيئاً. ذلك أن من يشرع في الكتابة لا بد وأن يفرّ من التفكير على نحو ما يلوذ الناس بأقرب ملجأ هرباً من ربح عاتية، وكل المفكرين الكبار الذين جازوا بعد سقراط إنما كانوا من قبيل هؤلاء اللاجئين. فمعهم صار التفكير ادباً» (٢٤).

ولقد قرر تلميذ سقراط أن يلجأ إلى التفكير، بالمعنى السقراطي، فاعتزل السياسة، فغوضاً عن ذلك، قرر الكتابة، فحول التفكير إلى الأدب. وهذا عندما ما يرقى إلى إرساء أسس الفلسفة كتقليد لا تقاوم الرغبة على الانضواء فيه. فنحن من خلال اتباع هذا التقليد، نسوّج لانفصنا الفرار من التفكير واللوان بملجأ الأدب.

ترى أبسبب وعينا هذا نعتبر الأمر حكاية تروى؟ وأية حكاية هذه؟ أي حكاية افلاطون مع الشعراء؟ أم مع النظام الديمقراطي؟ أم أنها حكايتنا «نحن» مع الشعر والديمقراطية والعلاقة بالتقليد الفلسفي؟

الهوامش:

١- أثّرنا اعتبار سقراط «بطلاً» للمحاورات الأفلاطونية، على اعتباره صاحبها أو شريكاً فيها، لا إرتياباً في صحة وجوده التاريخي، وإنما، أولاً، لأن التمييز ما بين المحاورات السقراطية وتلك الأفلاطونية أمر غير مجسوم أصلاً. والتمييز الذي عوّلنا عليه هو ذلك التمييز الذي يمكن أن نلصقه في النص نفسه، مثلاً، ما بين موقع سقراط في محادثة «أيون» وما بين موقعه في «الجمهورية» باختصار، أنه التمييز الذي يتمثل في انتقال سقراط من موقع ذلك الذي لا يعرف إلى موقع ذلك الذي يعرف. وثانياً، لأنه من الأوفق في السياق السريدي الذي توسلناه أن يظهر سقراط بمظهر الشخصية القصصية

٢- اعتمدنا على ترجمة دزموند لي الإنجليزية لنص «الجمهورية»، طبعه «كلاسيكيات بنفوين»، لندن، ١٩٥٥. غير أننا استشهدنا في أكثر من مناسبة واحدة بترجمة حنا هيزاب المريفة.

٣- ألكسندر نيهاماس «افلاطون والإعلام الجماهيري»، فصلية «ذا مونيس»، العدد ٧١، ١٩٨٨.

٤- هذا ما يجادل به كريستوفر جاناواي في كتابه «صور الامتياز» نقد افلاطون للفنون، أكسفورد، ١٩٩٥. ولقد أثّرنا كثيراً من تلخيص جاناواي لبعض أشدّ محاجات افلاطون للنساء.

٥- جاناواي، المرجع السابق.

٦- افلاطون، «أيون»، الترجمة الانجليزية، ترافور ساندروز، «كلاسيكيات بنفوين»، لندن، ١٩٨٧.

٧- هذا ما يراه الشاعر الانجليزي شيللي مثلاً.

٨- لا وجود لمثل هذه الخلاصة في محادثة «أيون» نفسها، وإنما هي مستقاة من الكتاب العاشر في «الجمهورية»، وحيث أننا نعرض لموقف افلاطون من الشعراء بإعتباره موقفاً متمسكاً، فلا خير من تقديم هذه الخلاصة حيث لا مسوّج يُنكر لها.

٩- لا ريب في أن هذه الانعطافة في موقف افلاطون للتمثل في تقويمه لفن الكتابة، بيد أنها تضي بما هو أعمق انقلاباً وأبعد في موقفه الفلسفي عامة، لا سيما فيما يتعلق بكيفية تقديمه لسقراط. وعلى ما سبق وأوجزنا (انظر هامش رقم ١) فسقراط يحتل في محادثة «أيون» موقع ذلك الذي لا يعرف، أما في «الجمهورية»، لا سيما في الكتاب العاشر منها، فإنه يحتل موقع الفيلسوف العارف أسرار عالم المثل.

١٠- ج. ريف، فبراير «افلاطون والشعر»، في «تاريخ كامبردج للنقد الأدبي» - الجزء الأول، النقد الكلاسيكي» كامبردج، ١٩٨٩.

١١- في سبيل تلخيص مفيد للمراحل التي تمر بها المدينة مضطرة إلى عهد الطغيان، انظر كتاب جيروم غيث «افلاطون»، الفصل الثاني، بيروت، ١٩٧٠.

١٢- انظر الهامش رقم (١).

١٣- انظر الهامش رقم (٩) وما يحيلنا إليه في النص

١٤- حنة أرنت «حياة العقل» - «الجزء الأول، التفكير» - جواب سقراط»

نيويورك، ١٩٧٨

١٥- يرى نوتشه أن انتماء سقراط إلى المراتب الدنيا هو الذي دفعه إلى توسل أسلوب «الجدل المنطقي»، فالمرء إنما يختار هذا الأسلوب حينما يتعدم لديه أي أداة أخرى «الجدل المنطقي هو سلاح الخندق الأخير في يد أولئك الذين لم يبق في أيديهم سلاح». انظر «أقول عهد الاوثان» - مشكلة سقراط»، «كلاسيكيات بنفوين»، لندن، ١٩٦٨. ومثل هذا الرأي «الاحتقاري» لغرض لسقراط، يحزّز الظن بأن سقراط كان، بلغة هذه الأيام، يلعب دور «الناقد المنطق»، ضد أصحاب النفوذ في أثينا.

١٦- حنة أرنت، المصدر المذكور سابقاً

١٧- المصدر السابق.

١٨- في «الرسالة السابعة» يتخذ افلاطون من أدانة سقراط قرينة لا تدفع على فساد وجور النظام الديمقراطي. نقلاً عن جيروم غيث في المرجع المذكور سابقاً

١٩- المصدر السابق.

٢٠- افلاطون، «مرافعة»، في كتاب «محاورات افلاطون الكبرى»، الترجمة الانجليزية، نيويورك، ١٩٥٦.

٢١- نوتشه، المرجع المذكور سابقاً

٢٢- بحسب اربسطو فإن هاتين هما الإضافتان اللتان قدمهما افلاطون إلى نظر سقراط الميتافيزيقي

٢٣- افلاطون، المرجع المذكور سابقاً.

٢٤- نقلاً عن حنة أرنت في المرجع المذكور سابقاً

تضاريس الابداع الحر في التجربة الصوفية

ميثم الجنابي *

(النثري)

«فلنقتبس حرفاً من حرف كما نقتبس ناراً من نور»

إن الرؤية المتجددة في تذوق الابداع المترامية بين عوالم الملك والملوكوت هي التعبير الوجداني عن تضاريس الابداع الحر في تمثله حقائق التجربة الصوفية، فهي رؤية لا تقف عند حد محدود وتميد مع ذلك انتاج نفسها في كل ابداع اصيل.

ولا يعني ذلك سوى ضرورة وحدة الظاهر والباطن بالنسبة للمعنى المتشكل في الحرف التي وضعها في موقف. لا تجمع بين حرفين في قول ولا عقد إلا بي ولا تفرق بين حرفين في قول ولا عقد إلا بي بي يجمع ما جمعت ويفترق ما فرقت

الزم النثري الروح المبدعة بضرورة تمسكها الدائم بوحدة الظاهر (الجمع بين حرفين) والباطن (العقد) بالحق. إذ بالحق فقط تجتمع حقائق الحروف ومعناها في الكلمة، وفيه تتفرق، أي أن للمواقف المتنوعة في الابداع معانيها حالما ترتبط بالحق وحالما تفترق عنه. وقد حدد ذلك علاقة الصوفي بالحرف، باعتباره عنصر المعاناة المخلصة ونشأ في ابداع حقائق الكلمة واسرارها (بواطنها):

فلنقتبس حرفاً من حرف

كما نقتبس ناراً من نور

أخرج بهاء من بهاء

وأخرج ألفاً من ألف

فأقتباس حقيقة الحرف من الحرف هو كإقتباس النار من النور، وهي العملية الأعمق في استخلاص الحقيقة، فالنور من النار هو المجرى الطبيعي لوجود الأشياء، بينما خروج النار من النور يفترض احتراق الأنا في صبرها من أجل تكثيف الحقائق في أشعة الباطن. ومن ثم ليس استخراج البهاء من البهاء والألف من الألف سوى استخراج النار من النور. بمعنى تكثيف حقائق البهاء والألف أو المكونات الضرورية والجوهرية للكلمة في كلمة الروح، لهذا طالب بالخروج من الحرف:

يا عباد أخرج من بين الحروف

فاذا جرت الحروف وفتت في الرؤية

والجعل الحرف وراءك وألا فلا تطلق!

أ. الحرف، عوجاج الخطوط واستقامة الروح
الحرف هو ليس فقط ميدان المقارنات الممكنة للعقل (المنطقي) والوجد البيناني والمعنى (الحدسي)، بل رمز الوجود وعنصر الكون والفساد (الصيرورة والانحلال، التركيب والتحليل) كما في موقف النثري القائل:

حرف لغات وتصريف

وتفرقة وتأليف

وموصل ومقطوع

ومبهم ومعجم

وأشكال وهينات

وفي موقف آخر:

الحرف ناري

الحرف قدري

الحرف دهري

الحرف خزانة سري

الحرف قادر على أن يكون عنصر اللغات وتصريف الأمور وتفرقتها والربط والقطع والابهام والاعجاب والأشكال والهيئات استناداً إلى أن لكل منها حرفاً، أي لكل وجود في الاستعداد والهيئات حروفه، كما أن لكل لغة حروفها.

أن يكون الحرف ناراً وقدر المرء ومصيره وخزانة أسرارهِ يعني أنه سر المعنى القائم في الكلمة لأن الكلمة هي وحدة حروف، ومعناها موقف وعقد ونية يتجلى في ظاهر الكلمة وباطنها (حقيقتها)، من هنا موقف النثري:

المعرفة حرف جاء لمعنى

فإن أعربتَه بالمعنى الذي جاء له نطقت به.

* كاتب أكاديمي عراقي يقيم في موسكو.

ان هذا الخروج والتجاوز والسباق هو الذي يجعل المبدع قادراً على السير مع الحروف في مقاصدها ومعانيها المتنوعة باعتبارها حروفاً لكلمة الروح:
الحرف يسري حيث النقص
جيم جنه! وجيم جيم!

لم يقصد النفري بذلك سوى ان معاني الكلمة في مقاصدها لا في حروفها، أي في تطابق الحس والعقل والحدس فيها، بحيث يجعل منها تعبيراً عن الحقيقة فالإبداع ليس تركيباً للحروف في الكلمة، بل صهر للحروف في المعنى، أي تركيب الكلمة من معاناة المعنى، وقد اعطى ابن عربي لهذه الفكرة أبعادها الحسية والعقلية والذوقية (الملكية والملكويتية والجبروتية) في موقفه من العالم باعتباره كتاباً مسطوراً ومرقوماً ومجهولاً، فقد جعل من العالم كتاباً ينبغي قراءة كلماته من اجل ادراك معناه، وجعل من المجهول حقيقته الحية لان المجهول يفترض جمع الهمة من أجل اكتشافه، فالسطور (بالتسطير) والمرقوم (بالترقيم) هما وجهان للمجهول. فكما ان المعرفة هي ادراك بين مجهولين، والانسان هو وجود بين طورين كذلك الكلمة هي وجود بين حرف ومعنى، من هنا تأويل ابن عربي تسمية حرف المعجم من عجمتها، وذلك لانها عجمت عن الناظر فيها معناها، فغياب المعنى او عجمة الحروف ينبع، من كونها «أئمة الألفاظ» التي يستحيل بدونها ادراك المعنى، كما يقول ابن عربي:

ان الحروف ائمة الالفاظ شهدت بذلك ألسن الحفاظ وتقول لولا فيض وجودي ما بدت عند الكلام حقائق الألفاظ حاول ابن عربي أن يعطيني لما اسماء النفري بسريان الحرف حيث القصد أبعاداً شاملة في الصيرورة والكنيونة، والوجود والابداع، فقد تكلم عن مراتب الحروف والكلمات والعالم كما لو انه اراد تنسيق وترتيب وتنظيم النسبة (العلاقة) بين الحس والعقل والحدس، والبيان والبرهان والعرفان، والطريقة والشريعة والحقيقة، والملك والملوك والجبروت، والنماذج الاخرى في وحدة لها معناها الخاص في الكلمة، فقد وجد في (ألم) القرآنية تجلياً لثلاثية الملك والملوك والجبروت، فالألف إشارة الى التوحيد او الواحد (الملوك) والميم إشارة للملك الذي لا يهلك (الوجود) واللام إشارة للواسطة (الجبروت)، فكما يبدأ الميم (الكون والوجود، عالم الملك والشهادة) وجوده من اللام (الواسطة، عالم الجبروت) المرتبط بالألف (عالم الملوك) كذلك الحال في (ألم)، حيث يربط اللام بين الألف والميم في كل واحد له معناه الخاص، أي معنى النسبة المتجانسة القائمة في كل ابداع.

ووضع ذلك في تأويل الوجودي لكلمة الله في حروفها (ال ه ا ه)

بالشكل الذي جعل منها نموذجاً للصيرورة والكنيونة، والوجود والإبداع، فالذات الإلهية (الألف) أمست اللام الأولى الظاهرة (الوجود) بان تعد لام الباطن المدغومة (الملوك)، والعد هو الواسطة (عالم الجبروت أو الإرادة). بمعنى الانتقال من الألف الجلية والظاهرة (الأولى) الى الألف الباطنة والمدغومة (الثانية) من خلال وحدة (جبروت الإرادة) الظاهر والباطن (الملك والملوك). وصاغ هذه الفكرة بالشكل التالي: «اللام الملكويتية تتلقى ألف الوجدانية بغور واسطة فتورده على الجزء الجبروتي ليوثده الى لام الشهادة والملك، فلما حصلت الأولية والأخرية والظاهرة والباطنية، أراد الله- كما قدم الألف أو الذات منزهاً عن الأشكال من كل الوجود بالحروف- أن يجعل الانتهاء نظير الابتداء، واعطى لهذه الكلمة (الله) تأويلها الطائفي بحيث جعل من حروفها (ال ه ا ه) نموذجاً للفناء والبقاء، وكتب بهذا الصدد بقوله: «ان الانسان متعلق بالألف (الإلهية) تعلقاً اضطرارياً، فأظهرته اللام الأولى من العدم، ولما صح ظهوره وانتشر في الوجود ويطل تطلعه بالأسماء أفننته اللام الثانية بشهود الألف (المدغومة أو اللغائبة) وتبقى هاء الهوية عند محو العباد».

وهي تأويلات لها معناها وقيمتها عند ابن عربي، باعتبارها جزءاً من نظام لسان الحال في تحويره عن حقائق الوجود وتمثلها في القول والعمل من هذا استنتاجه القائل بان من يقرأ (ألم) بالطريقة الأولى فانه سوف يحضر بالكل للكل مع الكل، لهذا طالب المرء بالأب لا يطلب الحق من الخارج ولا من الداخل، بل بنظر الكل في الكل لكي يجد الكل، وذلك لان الدخول والخروج من صفات الحدوث، وفي الحالة الثانية توصل الى ان رؤيته (ألم) بعين الفناء والبقاء يؤدي الى ادراك المقام الذي تضمحل في أحوال السانين وتقدم في مقامات السالكين حتى «يفنى من لم يكن ويبقى من لم يزل». وليس هذا الفناء والبقاء سوى الصيغة المعقولة لوحدة الإلهي والانساني في الأزل. بمعنى استمرارية وحدتها في الحرف والكلمة والحقيقة والمعنى، لهذا تكلم عن اشتراك مرتبة الحق (المطلق) ومرتبة الانسان في أن كليهما ثلاثية حروف، في الإلهي هي الألف والزاء واللام (أزل) وفي الانسان هي النون والصاد (ن ص ض)، والانسان يدخل في الإلهي (الأزلي) ويستمد مقوماته منه، وهو دخول يتجلى في الحرف والكلمة والمعنى، والبيان والبرهان والعرفان، والملك والملوك والجبروت، ففي الحروف: أ+ز=ل=الأزل. وفي الانسان: ن+ص=ل+ن=انسان وفي حالة تنقيط الحروف أفقياً فـان الممكن رسمها (أو رؤيتها) بالشكل الذي ندرج فيه حروف الانسان في حروف الأزل، وهو تلاعب مستعمل في الحروف ورسمها فقط لا في المعنى.

لقد لوى ابن عربي عنق الحروف بالشكل الذي جعلها تصرخ بحقيقة المعنى، ومن خلاله حاول الكشف عن النسبة الذاتية

وهي حقيقة لها معناها العميق في الإبداع الصوفي وذلك بسبب تسطيره في الكلمة نطق القلب ومنطق الثقافة أو وحدة الحقيقة والمعنى.

فالثقافة تبعد منطقها في الرؤية والفعل. والقلوب تبعد المعاني المتجددة في الرؤية والأفعال. ومن ثم فإن الثقافة تبعد في الكلمة منطقها ومنطقها بوصفهما وحدة البيان والبرهان والمصدر يستند إليه الجميع في استمداد المعنى وتجديده، أما التصوف فقد ذوب هذه الوحدة في تجارب الغناء في الحق والبقاء في الحقيقة، وجعل منها أسلوباً لنطق القلب، باعتباره نطق الحقيقة والمعنى، مما اعطى له إمكانية التعبير عنها في الكلمة من خلال وحدة الأبعاد البنيانية والبرهانية والعرفانية في الحقيقة، والتعبير عنها في العبارة من خلال وحدة الأبعاد البنيانية والبرهانية والعرفانية في المعنى.

ليست وحدة الأبعاد البنيانية والبرهانية والعرفانية في الكلمة سوى ما أسميته بصهر نسب الحقائق الحية للملك والملوك والجبروت في الإبداع الصوفي، فقد جسد التصوف هذه النسب في طرق الشيوخ وتجاربهم باعتبارها تمثلاً وإعياً ووجدانياً لمنطق الثقافة (الإسلامية). وليست وحدة الشريعة والطريقة والحقيقة والحس والعقل والذوق، الجسدي والنفسي والروحي، الطبيعي والإنساني والملائكي، وكثير غيرها سوى الصيغ المتنوعة لوحدة الحقيقة والمعنى، والتي نثر عليها في إبداع المصطلح الصوفي من حيث جمعة أبعاد البيان والبرهان والعرفان، ومن حيث تميز حقيقته وخصوصية معناه، أننا نثر إلى جانب المئات من المصطلحات الخاصة بالطريق (الصوفي) في مقاماته وأحواله الكثير الذي يرصد بنية الرؤية الصوفية في مواقفها من قضايا وإشكاليات الوجود والروح والعقائد والمعرفة والإنسان، مثل مصطلحات المرأة والتجلي والحلول (في الوجوديات)، وأم الكتاب والعقل الأول والظل الأول والعقاب (في العقليات) والأفق المبين والبيت والسفر والموت والآن الدائم والسر (في السلوك الروحي والمعرفي)، وأرائك التوحيد وأئمة السماء والجنة (في العقائد الدينية) والشجرة وظل الإله ولسان الحال وحجة الحق ومرآة الحضرتين (في الإنسان).

فقد وجدوا في (المرآة) الكيان الذي يعكس فيه الوجود وتشم صور الأشياء والكيان الذي تتوقف تصاعته وصفائه على كيفية صقله، لهذا تكلموا عن «مرآة الكون» إشارة إلى الوجود الوجداني المنطق الذي تظهر فيه الأكوان وأوصافها وأحكامها وتفتني بظهورها ما تخفي وجه المرأة بظهور الصور فيها. وتكلموا عن «مرآة الوجود» إشارة ورمزاً إلى شكل ظهور وتعين الشؤون الباطنة أو حقائق الأشياء والموجودات استناداً إلى أن حقائق الأشياء والموجودات باطنة، بينما تعينها أو تجليها ظاهر. بهذا المعنى فإن ظهور أو تعين الشؤون الباطنة هو مرآة لحقائقها

(والذاتية) في وحدة الحرف والكلمة والمعنى، أو الملك والملوك والجبروت في مثال الإنسان. فالأزل في الحق ظاهر لانه بذاته أزلي، كما يقول ابن عربي، على عكس الإنسان، حيث خفي فيه الأزل فجعل، وهو خفاء يمكن تذليله بالقضاء على جهل الإنسان بحقيقة ذاته. فالإنسان هو عبارة عن وحدة الملك والملوك والجبروت. وهي وحدة تراتبية في أعماقها، وذلك لاحتواء الملك على ظاهر وباطن، والجبروت على ظاهر (هو باطن الملك) وباطن هو ذاته، واحتواء الملوك على ظاهر (هو باطن الجبروت)، وباطن هو ذاته، وهو الترابط الذي يكشف عن قيمته ومعناه في تحسس وعقل وتدقيق النسبة القائمة فيه وتمثلها في معاناة الحق من خلال بلوغ الوحدة على مثال الإنسان الحق.

ذلك يعني أن إشكالية الظاهر والباطن في الإنسان شبيهة بإشكالية المعنى في الحرف والكلمة، أي أن حقيقة كل منهما على قدر تجانس الظاهر والباطن، والحق والمعنى، فكما أن وحدة الإنسان والحقيقة تتكون في مجرى معاناة صهر الظاهر والباطن، فكذلك المعنى الحق يتكون من حروف المعاناة المصهورة في الكلمة، فالحروف هي العناصر الجوهرية في تضاريس الإبداع الحر، لأنها توجد في كلمة الروح كما لو أنها الضمير والمعنى، كالهاء في قولنا:

تقبل أنت بنفسك الخجل، وبصورتك حمرة
وتقبل أنت بنفسك الوجع وبصورتك صفرة.

فالحروف هي ليست فقط عناصر تحتوي على عوالم الملك والملوك والجبروت، بل وعلى امتزاجها المتنوع (من ملك وملوك وجبروت وملوك وغيرها من النسب). ومن هذا الامتزاج تتكون معاني الكلمات باعتباره إبداعاً تتوقف قيمته على كيفية النسب وتركيبها لأن الإبداع كلمة مثلما نسمي الشخص الواحد منا إنساناً كما يقول ابن عربي، فعالم الكلمات ينشأ من عالم الحروف مثلما تنشأ الأجسام من الماء والتراب والذو الهواء، ذلك يعني أن الإبداع الحر هو ذاك الذي يصهر نسب الحقائق الحية للملك والملوك والجبروت يذيقها في تضاريس الإبداع الحر صهر لوحدة البيان والبرهان والعرفان في الكلمة والعبارة.

ب - الكلمة - نطق القلب ومنطق الثقافة

«المعنى في الكلمة هي أن تكون كلمة الروح روح الكلمة»
إذا كان الإبداع الحقيقي هو ذاك الذي يصهر نسب الحقائق الحية للملك والملوك والجبروت في وحدة معقولة، فإن الحقيقة المستقلة والمتميزة لهذه الوحدة تتجلى في كتابة المبدعين، وهي كتابة لا تنتهي، ولكل منها أقلامها، كما قال النفرى مرة:

كتابة القوة بأقلام القوة

كتابة المعرفة بأقلام المعرفة

وكل كتابة فبأقلامها تسطر!

وتكلموا عن «مرأة الحضرتين» إشارة ورمزا إلى الانسان للكمال الذي يجسد في ذاته حركة الإمكان والوجوب، وتكلموا عن «مرأة القلب» إشارة إلى نوعية ودرجة تطور المعارف، انطلاقا من انه على قدر صفاء المرأة (القلب) تنعكس صور الأشياء وحقايقها. وعندما تناولوا مصطلح (التجلي) فانهم تكلموا عن «تجل أول» إشارة إلى تجلي الذات الالهية لذاتها، أو الوجود الحق المحض والمطلق ومصدر كل وجود و«تجل ثان» إشارة إلى ما أسموه بظهور أعيان الممكنات الثابتة وحقايق الممكنات في علم الله ووحدة العلم والقدرته بالنور الالهي والرحمة الالهية، وعندما تناولوا مفهوم (الطول) فانهم تكلموا عن «الطول السرياني» إشارة إلى اتحاد جسمين أحدهما بالآخر كطول ماء الورد في الورد، و«الطول الجواربي» إشارة إلى كون أحد الجسمين ظرفا للآخر كطول الماء في الكون.

وأعطوا للعقل في العقليات تسميات متنوعة، فتارة يدعوه (بألم الكتاب) إشارة إلى انه مصدر ولادة العلوم والمعارف، وتارة (بالظل الأول) كناية عن العقل الأول وإشارة إلى كونه الظل الأول المقرب على ظهور نور المطلق (الله)، وتارة أسموه (بالقلم) لأن به يجري خط المقادير والعلوم، وتارة (بالعقاب) إشارة إلى العقل الأول، هو أعلى وأرفع من أي شيء وجد في عالم القدس، وشيئها بالعقاب الذي هو أرفع صعودا إلى طيرانه جوا من الظهور الأخرى، وتارة (بالبيضاض) لأنه أول تجليات النور الالهي، وسمي بالبيضاض ليقابل سواد الغيب والمجهول لأنه أول موجود يرجع وجوده على عدمه، انطلاقا من أن الوجود بياض والعدم سواد، بحيث جعل ذلك أحد المتصوفة يقول في الفخر «انه بياض يتبين فيه كل معدوم، وسواد يتعدم فيه كل موجود» قاصدا بذلك فقر الامكان. وتكلموا في القضايا الروحية- للمعرفية عن (الأفق المبين) إشارة إلى نهاية مقام القلب، وعن (بيت الحكمة) إشارة إلى القلب الخارق في الاخلاص، وعن (بيت القدس) إشارة إلى القلب الخالص من الاغيار، والحر من قيود الأشياء وعن (البيت المحرم) إشارة إلى قلب الانسان الكامل المتجود للحق فقط، وعن (السفر) باعتبارها يسير القلب نحو الحق ذكره، وتكلموا فيه عن «السفر الأول» رمزا إلى ادراك الحقيقة الوحيدة من خلال إزالة حجب الكثرة، وهو سفر التجرد من المظاهر والاغيار بغير النفس وتربية الإرادة من أجل بلوغ الأفق المبين (أو نهاية مقام القلب). «والسفر الثاني» هو سفر الانصاف بصفات الحق والتحقق بها، أو ما أسموه أحيانا بالسير في الحق بالحق مع ما يترتب عليه من ادراك جديد لحقيقة الوحدة. «والسفر الثالث» هو السير نحو عين الجميع، أي تذليل الكثرة في الوحدة، وصيرورة الولاية من خلال إزالة التقيد بالحدس (الظاهر والباطن). وأخيرا «السفر الرابع» وهو الرجوع من الحق إلى الخلق، وذلك بشهود اندراج الحق في الخلق وضمحل الخلق في الحق، أي بلوغ مقام البقاء بعد

الفناء، والفرق بعد الجمع، وتكلموا عن (الموت) وألوانه. (فالموت) هو إشارة إلى قمع هوى النفس، وإحباطها بالهوى. وهو ألوان، فمته ما هو «أحمر» إشارة إلى مخالفة النفس، ومنه ما هو «أبيض» إشارة إلى ممارسة الجوع لأنه ينور الباطن ويبيض وجه القلب. إذ من ماتت بطنه حييت فطنته، وموت «أخضر» إشارة إلى لبس المرقعات التي لا قيمة لها، والخضار صفة القناعة، وموت «أسود» إلى احتمال أذى الخلق، والنظر إليه باعتباره بلاء وتكلموا في قضايا العقائد (الدينية) عن (أرائك التوحيد) إشارة إلى أسماء الذات الالهية، وذلك لكونها مظاهر الذات أو كراسي جلوسها، وتكلموا عن (أئمة السماء) إشارة إلى الأسماء الالهية السبعة، التي أطلقت عليها تقاليد علم الكلام الصفات السبع وهي الحي والعالم والمريد والقادر والسميع والبصير والمتكلم، وتكلموا عن (جنات) عديدة منها «جنة الأفعال» إشارة إلى الجنة الصورية للملوسة الحسية باعتبارها ثوابا على أعمال الصالحين، و«جنة الورثة» إشارة إلى جنة الأخلاق المترتبة على متابعة سورة النبي و«جنة الصفا» إشارة إلى الجنة المعنوية للقلبية، و«جنة الذات» إشارة إلى مشاهد ما أسموه بالجمال الاحدي (المطلق)، وتكلموا عن (مبادئ النهايات) إشارة إلى فروض العبادات من صلاة وصوم وزكاة وحج وصفها منازل السالكين طريق الحق، فالصلاة هي الواسطة الحقيقية للوصول إلى كمال القرب من الله، والزكاة هي بذل النفس والوجوب للوصل بالاخلاص للحق. والصوم هو الاسك عما سوى الحق بالبقاء فيه، والهج هو الوصول إلى حقيقة المعرفة بالبقاء فيها بعد الفناء في الحق.

وفي الموقف من الانسان، نظروا إلى نموذج المشالي في (الإنسان الكامل)، والكمال يتجلى تارة في مثال «الشجرة» إشارة إلى جمعه حقايق الإمكان والوجوب كالشجرة أصلها ثابت في الأرض وفروعها في السماء، فأعصاه كعروق الشجرة، وحقايق الروحانية كفروعها، وتجلي الذات الدائم كتثمارها وتارة أخرى وجدوا فيه «ظل الله» لأنه المتحقق بالحضرة الواحدة، لأنه يستمد وجوده من وجودها، وتارة وجدوا فيه «لسان الحق» لأنه يتحقق بظهورية الاسم الالهي المتكلم، وتارة هو «حجة الحق» على الخلق، لأن في وجوده تمثلا وتمثيلا للحق، وتارة هو «مرأة الحضرتين» أي الوجوب والإمكان كما في الشجرة. كل ذلك يكشف عما في تنوع المصطلح الصوفي من تعبيرية عالية لخطات الروح، واشتقاق نموذجي في تصويره للاحساس والعقل والحدس، فقد تمثل هذا التعبير والاشتقاق الأبعاد الحسية (المادية) والبيانية (الاجتماعية) والعقلية (المجردة) للثقافة الاسلامية في تعاملها مع قضايا الوجود والعقائد والمعرفة والأخلاق والاجتماع والسياسة والانسان. فالثقافة تبذل تصوراتها وانطباعاتها وأحكامها عن الوجود

موحدا فاعلا ما فعل وقارنا ما قرأ ذلك يعني إن فعله وتأويله مبني على أساس تجرية الروح القرآنية في إخلاصها للحق. من هنا انهماك الروح الصوفية (وتلقايتها) في توحيد النيان والبرهان والعرافان في الرؤية باعتبارها صهرا متجددا لنسب الحقائق الحية للملك والملكوت والجبروت. فعندما فسر القشيري القرآن في «اللطائف»، فإنه يسمي لكشف «اللطيفة» (السر والمعنى) في الكلمة القرآنية. أي تأويلها بشكل يوحد الحقيقة والمعنى في وجدانية الرؤية. فهو يؤول على سبيل المثال الآية القرآنية (والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم، لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار)، بصيغة أعطى لها مظهر الوحدة الحية لنسب الحس والعقل والحس. فقد وجد فيها معنى أن الإنسان في أوان القلب ضعيف مختصر الفهم، ثم يتفكر حتى تزدد بصيرته، فهو كالقمر يصير كاملا ثم يتناقص ويدنو من الشمس قليلا قليلا. وكلما ازداد من الشمس دنوا ازداد في نفسه نقصانا حتى يتلاشى. ثم يبعد عن الشمس فلا يزال يتبعد حتى يعود بدرا، وشبيه الشمس عارف أبدا في ضوء معرفته، صاحب تمكين غير متلون يشرق من برج سعائه دائما، ولا يأخذ كسوف ولا يستقر سحب، وشبه القمر أنسان تتلون أحواله في تنقله، وأول الآية القرآنية (إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة) بصيغة جعلها تجسيذا لانتساب الجسد والنفوس والروح، وكتب بهذا الصدد قائلا، بأن النفس هي محل الأتانية، لهذا جعل الله الجنة (القلب) في مقابلها، وجعل ثمن القلب أجل من الجنة، وهو ما يخص به الأولياء، وأما القلب فاستأثره قهرا، والقر في سنة الأحباب أعز من الفضل، وفي معناه انشود:

بني الحب على القهر فلو عدل المحبوب يوما لسمح

ليس يستحسن في حكم الهوى عاشق يطلب تأليف الحجج
وفي تأويله للآية (ومما رزقناهم ينفقون) حاول أن يظهر نموذج الوحدة الضرورية بين العلم والعمل والحال في وحدة الشريعة والطريقة والحقيقة. فهو ينطلق من أن إنفاق الأموال فرض أو نفل على موجب تفصيل العلم (الفقه)، في حين أن معنى الإنفاق في الطريق (الصوفي) هو إنفاق النفس في آداب العبودية، أما معنى الحقة في الحقيقة فهو إنفاق القلوب على دوام مشاهدة الربوبية، فالأول ينفقون من حيث الأموال والأواخر من حيث الأحوال.

نظر في هذه الصيغ التأويلية على توحيد وصهر لأبعاد البيان والبرهان والعرافان، أما المعنى الجديد فهو الاشتقاق الممكن من تجارب الروح المبدعة في تأويل التجربة الروحية (المنظومية والملائق). ومن هنا اختلاف تأويلات المتصوفة واقتراحهم في المواقف. فقد أول ابن عربي، على سبيل المثال الآية (انهم كل الأرض فراشا والسماء بناء وأنزل من السماء ماء فأخرج من بين الثمرات رزقا لكم) بالشكل التالي: الله مهد لهم أرض نفوسهم

الطبيعي والمأورا طبيعي، عن الروح والجسد، والعقل والمعرفة والاجتماع والسياسة، والإنسان وإشكالياته، فيما هو مناسب لتجاربها من قوالب التعبير المتنوعة في اللغة والزمن، والإشارة والعبارة والخط والرسم، والنحت والعمارة، والابداع الحقيقي فيها هو ذلك الذي يعبر عن وحدة تعرجاتها في الاستقامة، بمعنى ايجاد عين الاستقامة في الاوجاج، كما دعاه ابن عربي.

وقد التصوف في موقفه من الكلمة وأبداعها أحد النماذج الرفيعة للثقافة، فالكلمة الصوفية (المصطلح الصوفي)، يعبران في استقامة الروح الفاضلة عن اعوجاج الثقافة وانحرافاتها وانكساراتها وتعرجاتها الهائلة في ميادين البيان والبرهان، إننا نعتز فيهما على إخلاص لوحدة الحقيقة والمعنى، من هنا شفافية وحساسية المرأة والتجليات والطلول السارية والجارية وأم الكتاب والظل والأفق المبهين وبهت الحكمة وألوان الموت وأنواع السفر وأتمة السماء وأرائك التوحيد كما لو أن التصوف أراد الكشف عما وراء السريان والجريان والصفاء والظل والأفق والألوان من معان تعبر عن حقيقة الرؤية التي أبدعتها الثقافة في تجارب انتمائها لذاتها وإدراكها لقضايا وجودها التاريخي في ميادين ماوراء الطبيعي والأخلاق والاجتماع.

أعطى التصوف بما في ذلك لأشد الصيغ «تجريدا» التي بلورتها أيضا تقاليد اللغة والكلام وعلوم اللغة كلام «الصيغة» المفرطة وروح «الجلول» المشهورة، أما في الواقع فإن حسيية التصوف وحلوله يستمدان وجودهما من وجدان التعامل مع قضايا العقائد وغيرها من الأمور؛ بحيث لم يحاصروا أنفسهم في تعابير الكلام عن «هي» (الصفات)، «هو» (الله) أو «هي هو» أو «هي لا هو» أو «هي هو لا هو» وغيرها من الصيغ، بل تحولت إلى (أتمة) متعالية، ولا تكيف يمكن للصوفي أن يترجم على «أريكة التوحيد» وهو الذي يسعى إلى يكون مع الله بلا علاقة؟؟ ذلك يعني أن «أرائك التوحيد» هي أسس وجوده الروحي والجسدي التي توحد في حسييتها وجماليتها برهان الثقافة على قيمة ومعنى الارتقاء في أحضان الرؤية التوحيدية (الصوفية).

ويجعل ذلك من الكلمة الصوفية مصدرا للروية المتجددة، لأنها تحري في وجدانية ابداعها خصوصية تكوينها في لغة المعاناة الحية للتجربة الفردية، من هنا غفوان «روح التأويل» الصوفي، شطحاته وتعرجاته في الكلمة، واستقامته في الحقيقة. وهو أمر يستند إلى تراث الثقافة الإسلامية نفسها في ابداعها مفاهيم وأساليب الظاهر والباطن والحد والمطلع، غير أن التصوف أعطى لهذه الرباعية (الظاهر والباطن والحد والمطلع) أبعادها العرفانية أو الذوقية الخاصة فيما سماه «بالحقيقة القرآنية». وليست الأخيرة سوى حقائق الرؤية الثقافية المتطورة في ميادين الحس والعقل الإسلاميين. لهذا كان بإمكان ابن عربي تقرير فكرته عن أن الإنسان حالما يغنى في الحق فإنه يظل

ويثي عليها سماوات أرواحهم وانزل من تلك السماوات ماء علم
توحيد الأفعال فالأخرج به من تلك الأرض نبات الاستسلام
والأعمال والطاعات والأخلاق الحسنة يزرع قلوبهم من ثمرات
الإيقان والأحوال والمقامات. لقد أراد ابن عربي إيجاد النسبة
الحسنة بين الإنسان والكون في مكونات وجوده الأرضية
والسمائية الطبيعية والماوراءطبيعية، الجسدية والروحية، وكذلك
الأبعاد المتجددة لحقيقة هذه النسب في حالة إدراك معناها
الحق، وبهذا المنحى أول كلمات الآية القرآنية عن ضرورة
الإحسان بذوي القربى واليتامى والمساكين وأبناء السبيل،
معتبرا المقصود بذوي القربى أولئك الذين يناسبوننا في الحقيقة
بحسب القرب في الاستعداد الأصلي والشاكلة الروحانية،
والمقصود باليتامى، المنقطعون عن نور الروح القدسي الذي هو
الأب الحقيقي، بالاحتجاب عنه، وبالمساكين، العاملين الذين لا
حال لهم ولا حظ من العلوم والمعارف والحقائق فسكونا ولم
يقدرنا على السير، وهم السعداء الصالحون الذين مثالهم جنة
الأفلاك، وبابن السبيل السالك في طريق الحق والداخل في القربة
عن مأوى النفس، الذي لم يصل إلى مقام من مقامات أهل الله.
أما من ملكك أيهانكم فهم أولئك الذين من صفات إرادتنا
وصحبتنا الذين هم عبيدنا كلا بما يناسبه ويليق به من أنواع
الإحسان، وإذا كانت حقيقة ذوي القربى تشبه المجردات مما في
الملوكوت، فإن اليتامى يقابلون القوي الروحانية، والمساكين -
القوي النفسانية (في الحواس الظاهرة) وابن السبيل - للفكر، وما
ملكك أيهانكم - الملكات المكتسبة التي هي مصدر الأفعال
الجبيلة

إننا نرى هنا أيضا محاولات جمع نسب الحقائق المكتسبة (من
ملكات الحس والقوى النفسانية والفكرية والروحانية) (من
باعتبارها نسب الحس والعقل والحدس، والبحث فيها عن معنى
جديد للأحسان، باعتباره استنتاجا وجدانيا (قلبيًا - صوفيًا)
لمنطق الثقافة (الإسلامية) في تنوع مواقفها منه (الإحسان).
وهو مثال يكشف إلى جانب التناول الصوفي، عن أن قيمة الكلمة
وفاعليتها مرتين بكيفية صهرها نسب الحقائق الحسية لعلوم
الملوك والملوكوت والجبروت الثقافية في أتون التجربة الفردية
للمبدعين، أي عندما يكون المبدع قادرا على جعل كلمة الروح
روح الكلمة.

ج - العبارة، وحدة البيان والبرهان والعرفان

«البصرة حجارة للقصور والقبور»

من الممكن توقع حجم المعاناة المرفقة للروح والجسد، التي
جعلت النفري يصرخ من أعماقه يوما قائلا «كلما اتسعت الرؤية
ضاقَت العبارة»! وهي مفارقة لها أبعادها الخاصة في الكيفية
التي تبعد بها الروح الصوفية وحدة الحقيقة والمعنى في
العبارة، كما في قوله

رأيت الأبد

ولا عبارة في الأبد!

وهو أمر يجعل الروح المبدعة تتوَلع في العبارة وتتفنن بها في أن
واحد، بحيث تقض مضجعه تراكمها في معاناة الوجدان ووجد

المعنى، كما في موقف النفري:

إذا جئتني فائق العبارة وراء ظهرك

وألق المعنى وراء العبارة

وألق الوجد وراء المعنى

مما يطالبه بالتمام في التعبير عما هو موجود وواجب. من هنا
تمام التعبير في المدح والذم، والتأييد والاحتجاج، والتمام في
الهيجان والسكون (المواقف). أي تطابق ظاهر وباطن الوجدان
والمعنى في العبارة. وهو تطابق يشحن العبارة (الصوفية)
بالمعنى بفعل احتوائها وحدة البيان والبرهان والعرفان، ويعطي
للمعنى أعماقه السحيقة بفعل استبطانه عوالم الملك والملوكوت
والجبروت. فإذا كانت العبارة تتمسك بقواعد اللغة في بيانها،
ويقواعد المنطق في برهانها، فإن عبارة الصوفية تعبر عن منطلق
الروح المبدعة في صهرها نسب الحقائق المتركمة في معاناة
وجدانها للمعنى.

إن صهر نسب الحقائق المتركمة في وجدان المعنى هو جوهر
الابداع الصوفي، لأنه يذلل بيان اللغة ومنطقها (الجذلي
والبرهاني) في عرفان التجربة الفردية، فالجنة والنار على سبيل
المثال، باعتبارهما مفاهيم وقيما في اللغة والمنطق أيضا،
يحتويان في البيان جمالها الصوري (التمهيري)، وفي الحياة
معناها الوجودي والأخلاقي، وفي العقائد غايتها المتسامية
كتجول للعدل والقصاص انهما يحتويان على معان متنوعة قابلة
للأخذ والرد، والإيمان والشك، والبرهان والجدل، بينما يتخذان
في العبارة الصوفية هيئة السبيكة الوجدانية لمعاناة الحقيقة
والمعنى، كما في المحاورات التي يوردها النفري عن الجنة
والنار، ففي الموقف من النار المحاور التالية:

قال لي: ما النار؟

- نور من أنوار السطوة.

- ما السطوة؟

- وصف من أوصاف العزة.

- ما العزة؟

- وصف من أوصاف الجبروت.

- ما الجبروت؟

- وصف من أوصاف الكبرياء

- ما الكبرياء؟

- وصف من أوصاف السلطان

- ما السلطان؟

- وصف من أوصاف العظمة

جدل الروح المخلصة في تتبعها سلسلة المعنى في الحقيقة. فالنار هي ليست كمية أو نوعية الاحتراق ولا قوة الخراب والدمار، بل سلسلة السطوة والعزة والجبروت والكبرياء والسلطان والعظمة. وكذلك الحال بالنسبة للجنة، فهي ليست كمية أو نوعية الوداعة والراحة والاطمئنان والهدوء ولتلتذذ بل سلسلة النعيم والحنان والرحمة والكرام والعطف والود والحب والرضا والاصطفاء، إنها سلسلة بلوغ المطلق بالمطلق وسلسلة المعنى في لسان الروح المبدعة، ففي النار نعتز على معنى البينة، وفي الجنة على معنى النعمة باعتبارهما رؤيا، أي الامكانية الدائمة في تعمق الرؤية وتوسع احتمالاتها بسبب استمداد المعنى من وجدان سلسلة الحقيقة. إنها مشحونة بالمعنى لأنها توجد عوالم الملك والجبروت والملوك، أو البيان والبرهان والعرفان باعتبارها سلسلة الوجود المادي والروحي للصوفي، وسلسلة حقائقه ومعانيها، من هنا تجلها في كل وجد وحال وفي كل موقف ومقال. فعندما حبس الشبلي وقتاً في المارستان، ودخل عليه جماعة من أصحابه سألهم من هم، فأجابوه بأنهم أحبائه جاءوه زائرين. عندها أخذ يرميهم بالحجر وهو يقول «يا كذابين! لو كنتم أحبائي لصبرتم على بلائي». في حين سجد أحد الشيوخ شاكراً بعد أن صب على رأسه طشتاً من رماد وهو مار في شارع. وعندما قيل له «ما هذه السجدة؟» أجاب: كنت انتظر أن تصب علي النار. فالإقتصار على الرماد نعمة! ويرى عن ابراهيم الخواص أنه رأى مرة وهو في طريق الشام شاباً حسن المראה، فقال له:

— هل لك في الصحبة؟
— أني أجوع.
— ان جعت جعت معك.
فبقيا هكذا أربعة أيام دون أكل، وفي اليوم الخامس حصلوا على ما حصلوا فقال ابراهيم للشاب:

— هلم!
— اعتقدت اني لا أأخذ بواسطة.
— يا غلام دقت.

يا ابراهيم لا تبهرج! فإن الناقد البصير مالك! وأقل التوكل ان ترى عليك موارد الفاقات فلا تسمو نفسك إلا الى من إليه الكفايات.

ويحكى أن رجلاً رأى من بعض المحبين لله ما استجبه فيه، فأخبر بذلك معروفاً الكرخي، فتبسم وقال «يا أخي ان الله محبين صغارا وكبارا وعقلاء ومجانين، فهذا الذي رأيته من مجانينهم!» ودخل الجنيد مرة على السري السقطي، فرآه متغيراً، فقال له:

— ما لك؟

— دخل علي شاب فسألني عن التوبة فقلت له «أن تنسى ذنبك»، فعارضني وقال «بل التوبة أن تنسى توبتك».

— إن الأمر عندي ما قاله الشاب.

- ما العظمة؟
- وصف من أوصاف الذات.
- ما الذات؟
- أنت الله لا اله إلا أنت.
- قلت الحق!
- أنت قولتني
- لتري بيتني
- وفي المواقف من الجنة، المحاورة التالية:
- قال لي: ما الجنة؟
- وصف من أوصاف النعيم.
- ما النعيم؟
- وصف من أوصاف اللطف
- ما اللطف؟
- وصف من أوصاف الرحمة.
- ما الرحمة؟
- وصف من أوصاف الكرم.
- ما الكرم؟
- وصف من أوصاف اللطف
- ما اللطف؟
- وصف من أوصاف الود.
- ما الود؟
- وصف من أوصاف الحب.
- ما الحب؟
- وصف من أوصاف الرضا
- ما الرضا؟
- وصف من أوصاف الاصطفاء.
- ما الاصطفاء؟
- وصف من أوصاف النظر
- ما النظر؟
- وصف من أوصاف الذات.
- ما الذات؟
- أنت الله؟
- قلت الحق.
- أنت قولتني
- لتري نعمتي
- مما سبق يبدو واضحاً تتجاوز الأبعاد الحسية والعقلية، أو البينائية والبرهانية في مفاهيم الجنة والنار الى مداما الذوقي، أي تذويها جميعاً في وحدة الحقيقة والمعنى، لأن استخلاص الحقيقة يجري من تراكمها في منطق الإخلاص للحقيقة لا من جدل الخلاف والتضاد والمخاصمة والمحاجة، مما يؤدي الى ابداع المعنى بوصفه وجدانا للمعانة الفردية، فالجدل هنا هو

- ولم؟

- «لأنني إذا كنت في حال الجفاء فنقلني إلى حال الوفاء، فذكر الجفاء في حال الصفاء جفاءً عندهما سكت السقطي وسكن، وعندما سألتها فتحة الموصلي عن الصدق، فإنه ادخل يده في كبر الحاد وأخرج الجديدة المحماة ووضعها على كفه وقال «هذا هو الصدق»؛ وحكي عن الجنيده أنه قال مرة «رأيت في المنام كأنني أتكم على الناس، فوقف علي مالك فقال: اقرب ما تقرب به المتقربون إلى الله ماذا؟ فأجبت: عمل خفي يميزان وفي»؛ وعنه أيضاً أنه قال مرة «رأيت في المنام كأنني واقف بين يدي الله، فقال لي: يا أبا القاسم من أين لك هذا الكلام الذي تقول؟ فأجبت: لا أقول إلا حقاً!

إن هذا العمل الخفي بالمهزان الوفي، الذي يتجلى أثره في المواقف والأفعال، كما هو الحال في أمثلة الصبر والشكر والتوكل والجدل والصدق ما هو إلا ميزان الحقيقة والمعنى المتراكمين في تحسس وعقل وتدقيق نسب الوجود (المالك والملوك والجبروت) وترتيبها في الابداع.

ومن الممكن اتخاذ حكم ابن عطاء السكندري في (الحكم المطاوعة) نموذجاً للمعبارة المشحونة بالمعنى، أي تلك التي تتشكل في قواعد ما أسميتها بمنطق الروح الصوفية المبدعة، باعتباره منطق الصهر الدائم لنسب الحقائق المترامية في المعاناة الوجدانية للمعنى، ومنطق توحيد الأبعاد البيانية والبرهانية والعرفانية في العبارة (الحكمة)، فقد صاغ موقفه من الهمة في حكم عديدة منها:

«سوابق الهم لا تفرق أسوار الأقدار».

وفي الموقف من الأعمال في الحكمة القائلة:

«تنوع أجناس الأعمال لتنوع إردادات الأحوال».

وإن:

«الأعمال صور قاتمة وأرواحها سر الإخلاص فيها».

وفي الموقف من العزلة: الحكمة القائلة:

«ادفن وجودك في أرض الفخول، فما نبئت (شيء) ما لم يدفن».

وإنه:

«ما نفع القلب شيء مثل عزلة».

يدخل بها ميدان فكره».

وفي المواقف من مفارقات الوجود والارادة: الحكمة القائلة:

«ما أرادت همه سالك أن تقف عندما كشف لها!

إلا ونادته هوافت الحقيقة: الذي تطلبه أمامك!

ولا تبرجت ظواهر الممكنات إلا ونادته حقانقها

: إنما نحن فئنة فلا تكفر»!

وفي الموقف من الظاهر والباطن: الحكمة القائلة

«من أشرقت بدايته أشرقت نهايته»

وإنه:

«ما استودع في غيب السرائر

ظهر في شهادة الظواهر»

وفي الموقف من الوسيلة والغاية: الحكمة القائلة:

«لا ترحل من كون إلى كون، فتكون كحمار الرحا

يسير والذي ارتحل إليه هو الذي ارتحل منه

ولكن ارحل من الأكوان إلى الممكن»

وإنه:

«ما قل عمل برز من قلب زاهد

ولا كثر عمل برز من قلب راغب»

وإن:

«الأنوار مطايا القلوب والأسرار»

وفي الموقف من الصبرورة والديمومة: الحكمة القائلة:

«نعمتان ما خرج موجود عنهما

ولا بد لكل مكنون منهما

: نعمة الإيجاد ونعمة الإمداد»

وإن:

«ورود الإمداد بحسب الاستعداد

وشروق الأنوار على حسب صفات الأسرار»

وفي الموقف من الحق والحقيقة: الحكمة القائلة:

«من عرف الحق شهده في كل شيء

ومن فني به غاب عن كل شيء

ومن أحبه لم يؤثر عليه شئين»

وإن:

«من أذن له في التعبير

فهمت في مسامع الخلق عباراته

وجلبت إليهم إشاراته»

وإنه:

«ريما برزت الحقائق مكسوفة الأنوار

إذا لم يؤذن لك فيها بالإظهار»

وفي الموقف من الإنسان: الحكمة القائلة:

«جعلك في العالم المتوسط بين ملكه وملكوته

لعلك جلالة قدرك بين مخلوقاته

وأنت جوهرة تنطوي عليك أصداف مكنوناته»

نعثر في كافة الحكم، سواء ما يتعلق منها بالهمة، والأعمال،

والعزلة ومفارقات الوجود، والظاهر والباطن، والوسيلة والغاية،

والصبرورة والديمومة، والحق والحقيقة، والإنسان وإشكالياته

على توحيد نموذجي لأبعاد البين (جمال العبارة) والبرهان

(مقتها) والعرفان (جلالته المباشر). وفي الأبعاد كلها نعثر على

وحدة الحقيقة والمعنى، ومن ثم إمكانية تأويلها المتجدد بمعايير

الحس والعقل والحدس، باعتبارها بداية ونهاية الابداع في

العبارة.

في «عودة المواطن» و«قلب الظلام» تأويل بنيوي

تأليف: سنكران رافيندران
ترجمة: خالدة حامد *

تشكل روايتا «عودة المواطن» و«قلب الظلام» طيفين من أطياف التأمّلات العاطفية الحادة النابعة من الذات المتحضرة الخاصة بمرحلة وجود الانسان ما قبل الحضارة (١)، فالحضارة وما تحدّثه من تأثير في وعي الفرد، والتعارض والحنين الدائم والتوق الى عالم مفقود، وما يتمخض عن ذلك من موقف متشكك، بل عدائي، لما يمكن تسميته بالتقدم، هي القوى البنيوية في النصوص. وتصبح الرغبة في أسباب الدعة المادية التي تغدقها الحضارة على الانسان، والتي أثرت في موقفه من أقرانه، أمراً قابلاً للجدل. فالمجد الظاهري الذي تمنحه الحضارة للانسان غير كاف، ولا يساعده، إطلاقاً، على العيش مع ذاته بونام، وهكذا، تنشأ حالات الصراع في الروايتين من الصراعات المحتدمة داخل المنظورات الثقافية للراويين اللذين ينجذبان الى دوامات هي في حقيقتها سلسلة من الجدل الداخلي في القيم التي نجحت الحضارة في التأثير فيها أو تغييرها.

الشخصيات فهي عبارة عن تحشيد للعناصر الثقافية (٦). وتعد الرواية - الخطاب estruoso ظاهرياً- التحلي الخارجي للصراع الثقافي الداخلي الذي يشترك به الراويان. ولا يكون من الصعوبة القول ان أغن هيث في عودة المواطن والأندغال في قلب الظلام تملّان حالات الوعي وتبلورات البداية melivimur التي تشكل الروايتين وتتحكم فيهما وفي تطورها، ومن الملاحظ أن هذا النقاش يأخذ بالنقد الى صميم النص ويعين الناقد على التركيز على الاندفاع الداخلي في وعي الراوي والذي منه ينجس المعنى متجلباً في انسيابية الخطاب. وعلى العكس من أسلوب النقد التقليدي الذي يعمل الى ان يعد الشخصيات أفراداً، ويعد الحوادث أموراً محتملة ترى البنيوية في الشخصيات والاحداث والمشاهد عناصر متكونة بفعل قوى غائبة او «شفرات» (٧) sedoc، اما النص فهو بنية هذه العناصر التي يقع مركزها خارج تنهاهي (او محدودية) النص، وضمن اطار لا تنهاهي الخطاب الذي هو شكل من اشكال المفاهيم اصلا (٨).

وتعتمد المنهجية البنيوية التي أوظفها في تحليلي للنصوص على النظرية التي طورها رولان بارت في تحليله لقصة «سارازين» في كتابه (٩) Zis ومن غير الممكن تطبيق منهجية بارت على تحليل الرواية او القصة القصيرة وذلك لانه عمد الى

وقد لاحظ النقاد ان الجوانب الثقافية لهاتين الروايتين هي: صراع القيم أو موتوقية الحضارة، فالناقد روي هس euh yor يرى ان: «في عودة المواطن يكون إقحام قيم الثقافة الحضرية على القيم الاجتماعية والثقافية الريفية جزءاً لا يتجزأ عن الموقف المأساوي» (٢). بينما يشير دونالد بنسن nomeB dianod الى ان قلب الظلام يمكن ان تعد رواية تتناول طبيعة الحضارة وامكاناتها واصولها- بمعنى انها تتناول ما هو انساني من حيث الجوهر- (٣). لكن برغم الملاحظات المتعلقة بالمشكلات الثقافية التي تثيرها هاتان الروايتان، لم تسبر في الروايتين نزعة العقل المتحضر المتكررة وميله الى اعادة تقدير قيمة الحضارة بوصفها قوة رئيسية، انطلاقاً من المنظور البنيوي، اذ من الممكن ان تبين الدراسة البنيوية ان كلنا الروايتين، وبرغم الاختلاف في المواقف والاسلوب والشخصيات، فانهما تنبعان من نزعة بدائية تكمن في وعي الراويين اللذين يسردانها، نزعة شمولية (٤). ولا تمثل الملامح السياسية البارزة في قلب الظلام والخلفية الاجتماعية في عودة المواطن سوى سياقين مختلفين يتم فيهما اضفاء الصفات الدرامية على النزعات البدائية (٥). أما

* كاتبة ومترجمة من العراق

التقسيم الاعتباري للنص إلى وحدات قراءة (تتراوح من كلمة واحدة إلى مقطع طويل)، ويعزى السبب الثاني إلى اللزعة العلمية التي تنطوي على مفارقة *le chodrap* (يسبب اعتباراتها) (١٠)، إلا أن المفهوم الذي صاغه بارت ينطوي على قدر واضح من الأهمية لأنه يفترض أن تأويل أي جانب من جوانب النص يعد تأويلاً لواحدة من «الشفرات»... «القوة الغائبة» التي تعمل بصمت في عوالم المعنى المضطربة ضمن إطار «شبكة اللغة المتاخمة» التي تشكل انسيابية النص. (١١) تنقل الدراسة النقدية بحثاً عن المعنى على امتداد واحدة من الشفرات ضمن تنامي النص إلى لا تنامي الخطاب. وإما كان العنصر الموجود في النص، والذي يسعى الناقد إلى فك رموزه وتفصيله والتعليق عليه، فإن من المرجح أنه (أي الناقد) سيكشف مركزاً أو فكرة أو مفهوماً يقع خارج نطاق النص. وتبعاً لما يراه ج. هيليس ميلر، ليس من الضرورة أن يكون كل تأويل هو التأويل الصحيح مادام من الممكن أن يكون المركز الذي يؤدي إليه مضللاً. (١٢)

إن التأويل الوافي لروايتي «عودة المواطن» و«قلب الظلام» ينبغي أن يركز بما فيه الكفاية على العناصر الثقافية في تلك النصوص، ومن شأن تحليل تلك العناصر أن يقود إلى العوالم الثقافية في وعي الروائيين وتصميم أغند هيث والادغال المظلمة وتحويلها إلى أشكال عينية من البدائية المجردة، وإلى صيغ متبلورة من مشاعر الحنين المبهمة إلى عالم ما قبل الحضارة المفقودة. ومع ذلك تواجه الناقد البنوي مشكلة (أو بالأحرى مسؤولية) غير اعتيادية عند شروعه بتحليل عودة المواطن و«قلب الظلام» طبيعة السيرة الذاتية في هاتين الروائيتين تطرح سؤالاً وثيق الصلة بالموضوع يخص العلاقة بين وعي الروائيين ووعي الكاتبين، أو العلاقة بين النقد البنوي ونقد السيرة. (١٣) وسأعرج على ما يتراءى لي أنه اجابة بنوية عن تلك الإشكالية على الرغم من أنني لا انوي الخوض فيها.

إن أوصاف أغند هيث والادغال في الروائيتين اللتين أتناولهما هنا بالتحليل توضح انشغال الروائيين غير الاعتيادي بتلك الامور، فأغند هيث تؤثر في تفكير الراوي من حيث الزمن والمناشد والحواف.

إن وجه أغند هيث، بسحنها المجردة، قد زادت على المساء نصف ساعة، وبإمكانها، وبالطريقة ذاتها، أن تؤخر بزوغ الفجر، وتثقل الحزن على البحيرة، واستباح تجه العواصف

التي نادراً ما تتور، وتزيد من عمّة منتصف الليل التي نأى عنها القمر، وتحيل الليل إلى حالة من الارتجاف والرب. (١٤)

ومرة أخرى نقول «إن بالإمكان الاحساس بها بصورة افضل، حين لا يمكن رؤيتها بجلاء» (١٥). ونلاحظ أن «علاقة القرب من الليل» تنشر تأثيرها من الفجر إلى الغسق، من الضوء إلى الظلام، من اق إلى آخر، وهكذا، من خلال ربط النفاثات ومزاوجة الاضداد المتصلة والمنفصلة، تبدو هيث بوصفها شكلاً عينيًا لتفسير الافكار المجردة.. شكلاً لما يصحو وينام (١٦). يرسم حالة الوعي والادراك، وتتطلع أغند القفر إلى «غريزة أكثر شغافية وندرة» (١٧)، أنها «غريزة هائلة وغامضة تماماً» (١٨)، عدوها الحضارة وهي رداء الأرض البدائي (١٩)، «لقد تغير البحر والحقول والانهار والقرى وتغير الناس، لكن بقيت أغند دون تغير» (٢٠). إن أغند هيث السردية، البعيدة، البدائية والغامضة هي «عدو الحضارة».

وإننا نرى أنه في ذلك السياق إن أغند هيث تكتسب معناها وتتفخ ذلك المعنى في الشخصيات وافعالهم، وبذلك الطريقة تكتسب أهميتها الكبرى وكثيراً ما تفقد التقنيات النقدية هذا المنظور. ويذكر «هس.دافن» العبارة الآتية في معرض تعليقه على أهمية أغند هيث.

إنها في الحقيقة قصة أغند هيث.. فليست أغند هيث مشهدة من مشاهد الحكاية فحسب، بل تسيطر على الحكاية وتحدد مسار الشخصيات.. أنها تمتلك القدرة على الحواس، فهي تشعر وتتكلم وتقتل. ويبدأ الكتاب بعرض مقدمة عن ذلك.. عن ذلك البطل الدرامي. (٢٤)

ويبين ج. هيليس ميلر أن «أغند هيث... تجسّد لبعض الاساليب التي ربما يحياها البطر» (٢٥). ويمضي ناقد آخر إلى القول: إن «هاردي» (مؤلف رواية عودة المواطن) قد صور أغند القفر على أنها امتداد من المستنقعات التي هي اكبر من روض بحجم جيد تقريباً بالسعة نفسها التي عليها دارتور وعزلة بومدن، والسبب في ذلك يتمثل في أن تلك هي الكيفية التي تكشف لهاردي حينما كان صبياً (٢٦). ومع ذلك تقترب مارجريت داريل من الحقيقة حين تقول:

إن أغند هيث في عودة المواطن ما هي إلا أغند هيث بالنسبة إلى تومازين، فهي في الحقيقة حب وجهها المتجه العجوز، إلا أنها تبدو لشخص غريب، مثل أوستشيا، عدواً حقيقياً، إذ

التأملات الحبيسة عن الماضي، نصفه ممكن تخيله ونصفه الآخر لا يمكن ادراكه بالنسبة الى الخيال نفسه، فاغدن هيث هي الشكل العيني للادراك الذي لا شكل له، الادراك الذي يمثل اساس البدائية، وتكمن أهمية اغدن هيث في انها تكتنف النزعة البدائية التي هي محور الرواية.

اما الادغال في رواية قلب الظلام، فعلى الرغم من انها لم تكن بارزة في الرواية بقدر بروز اغدن القفر في عودة المواطن، فانها اثار التكريات والعواطف، واتسمت بالتعقيد، فالادغال وقلب الانسان المتوحش تجمعهما الحياة الغامضة للعالم المتوحش. (DH ص ٤٩٥)، ان الادغال «المستغلفة على الفهم» و«المقنعة» تسبق على مارلو فنتة غريبة، وهو يمثل مشروع الوعي عند الراوي... تلك الادغال الكئيبة «داكنة الخضرة تجعلها تميل الى السواد، تتخللها طبيا بوضاء...» (DH ص ٥٠٥) «انها في مركز الارض» (DH ص ٥٠٤). فهي تحيط بالقرارة الداخلية (DH ص ٥١٣)، «ان غموضها وضخامتها يمثلان الحقيقة المدهشة لحياتها المضمرة» (DH ص ٥٢٥) قد اوجدت لنفسها موقعا دائسيا في القلب البشري، فهي تضم «جثة حيوان نهري ضخمة» تضوع منه رائحة «الطين البدائي» وتلقي بظلال «صمت كثيف» على الادغال البدائية. وان الصمت العبقري على وجه الادغال التاسعة يعد تضاعفا فضلا عن كونه تهديدا (DH ص ٥٢٥) ان تدوير تلك الادغال نوعا من الاحساس الغريب:

كنا رحالة على ارض ما قبل التاريخ.. على الارض التي ارتدت جانبنا من الكوكب المجهول، ولعلنا نتصور اننا اول من امتلك ميراثا ملعونا، وماننا يقهرنا الالم العميق والكبح المفرط (DH ص ٥٢٩).

تذكرنا الادغال بدليل الازمنة الغابرة... تلك الازمنة التي ولت تاركة بالكاد اشارة... اشارة من دون ذكريات» (DH ص ٥٢٩)، انها ثابتة كقناع، ثقيلة كالاباب الموصد في السجن - «لقد تم الاستشراف بأسلوب ينم عن المعرفة الباطنة والتوقعات الصبورة والصمت المستغرق عن الوصول» (DH ص ٥٢٢). ان تلك الادغال تمور بالحياة وقاطناتها تملؤهم الانسانية، وان حالة التناقض تلك هي التي تعطي المسوغ لتفسير الادغال بانها تمثل الخير او الشر، الحقيقة او الزيف، او كليهما، ويرى توماس مورز *resonance* ان:

تلك الادغال ترمز الى «الحقيقة»، الى الواقعية المدهشة وقد تمكن كونراد من مضاهاتها بالمواطنين الانفاقة الذين يكونون وحدهم مليونين بالحياة، أما البيض فما هم سوى

تري في النهاية جذورها الملتوية وقطرياتها الكثة وكأنها «كبد متعفن ورتان لحوان كبير الحجم» (١٧) وثمة ملاحظات اخرى تشير الى أهمية اغدن هيث ومكانتها البارزة في الرواية (١٨). وثمة ملاحظات اخرى تشير الى أهمية اغدن هيث في السياق الثقافي، بالعلاقة مع كل من كلم يوبرايت واوستشيا من منظور بنيوي. وانا ارى ان اغدن هيث حالة تمثل وعي الراوي، حالة غير متغيرة وغير قابلة للتغير، بدائية وكأنها منذ البداية، تكتسب معناها من خلال تعلقها بمجتمع باريس المتحضر ومجتمع الفلاحين الريفي. ولهذا تكون اغدن هيث عبارة عن دال *referring* يمكنه الدلالة في ضوء عالَمين: عالَم الفلاحين الريفي وعالَم الموضة الخاص بالمتحضرين، اما الشرح في وعي الراوي فهو ثقافي بالمعنى الذي يتم فيه تصوير اتجاه الحضارة والتحقق منه بصورة متشككة. وتمثل كلم واوستشيا ذلك الشرح. وقد لاحظ ريتشارد كارنر التعقيد في العلاقات القائمة بين اغدن القفر وكلم واوستشيا ويمضي في القول: ان «كلا من كلم واوستشيا يتبنان الخصائص التي يملكانها في الرواية ويرجع السبب في ذلك الى علاقتهما باغدن هيث» (١٩)، وتراه يذهب في تحليله للعلاقة المتداخلة الى الاستنتاج بان اغدن القفر تمثل «رمز العالم الذي تحت ظله يقوم الانسان بصنع قدره»، وهو يبدو حيا، «لانه مدرك اسطوري وليس لانه تربة وصخور ونبات فحسب بل انه شيء اشبه بالآلة، شيء يملك كينونة طبيعية» (٢٠). وتوسع القراءة من اغدن هيث وتبالغ في أهميتها، اما كونها «رمزا للعالم الذي تحت ظله يقوم الانسان بصنع قدره» فهو افتراض غير مقبول من الناحية النقدية، وانا ارى ان تلك القراءة تمنح أهمية في غير محلها للوصف الظاهري اغدن القفر، وتفشل في الاستبطان الاعمق لعقل الراوي. فالناقد يجد معنى يشعر بوجوده بينما يتجاهل حالة الوعي التي تشكل اغدن هيث خارجها.

ان اغدن هيث خاوية من المعنى. ومفصلة عن سياق الآخرين. العالم الريفي المحيط بها أو بالقرب منها، وعالم الموضة البعيد عنها. ويعني كل من هذين العالمين بعض مراحل الحضارة الانسانية التي يبحث عنها وعي الراوي. فالحضارة هي، قبل كل شيء، مصطلح نسبي. ويتوارى في العقل المتحضر توق مبهم الى عالم مفقود تترامى فيه الحياة أقل تعقيدا وأكثر معنى. (٢١) وان هذا ليس بالعالم القريب، ولا العالم البعيد... انه عالم تصوري مطوي في ثنايا سراب

في قلب الظلام هم شخصيات مركزية، فمن خلال علاقة كلم وأوستشيا بأغدن هيث وعلاقتها معا، تتعزز دراماتيكية الفكرة البدائية في عودة المواطن. أما مارلو وكيرتز فيظهران رد فعلهما على الإدغال، ويصوران الفكرة ذاتها في قلب الظلام على الرغم من اختلاف السياق وتغاير أنماط المواقف، ومن المنظور الثقافي، يعتمد معنى تلك الشخصيات، التي حد ما على علاقتها بأغدن هيث والإدغال ورد فعلها عليها ويتم التعبير عن البدائية، بوصفها قوة في وعي الروائيتين، وبوصفها فكرة مركزية في الروائيتين، من خلال علاقة هذه الشخصيات بكل من أغدن هيث والإدغال ونظرا إلى أن الروائيتين تصوران هذه الأفكار في سياقات مختلفة وتوظفان أساليب مختلفة، لذا أروم دراسة المشكلة في الروائيتين بصورة منفصلة موضحا حالات التوازي بينهما. إذ يكتب كلم معناه بدلالة أوستشيا، وتكتسب أوستشيا معناها بدلالة كلم. ويصبح الراوي النظير الجمعي لاصواتهم.. وهكذا يصبح العالم الريفي المحيط بأغدن هيث والعالم المتحضر في باريس قطبين مركزيين، أفقي الوعي، فالفلاح الذي ينتمي إلى ذلك العالم الريفي يكون في الغالب غير مهبال بأغدن القفر، على العكس من يوبرايت المتحضر:

إن الفلاح في نزاهته وفي إبتساماته التي يدرجها على الحشائش، ينظر بعين ملوهاً التوق لمجيء الذرة، ويحسر بحزن على اللثث المأكول ولا يمنح الاق الممتد من أغدن هيث شيئا أفضل من العبوس. لكن بالنسبة إلى يوبرايت فإنه حين يلقي ببصره من المرتفعات على طريقه لا يمكنه منع نفسه من الانغماس في قناعة بربرية وهو يلاحظ أغدن هيث... (١٨٩ ص)

ويكون للامبالاة الفلاح بأغدن هيث وموقف كلم منها، معنى من منظور ثقافي لأن البدائية الثقافية بوصفها نزعة أو موقفا تؤدي عملها في العقل المتحضر فقط، فرد الفعل المقيت أو العدائي الذي يصدر عن العقل المتحضر بازاء الحضارة هو من الاعراض الدالة على البدائية. وفي هذا المنحى تكون البدائية نتاجا متناقضا مع الحضارة نفسها، ويمثل كلم تلك النزعة البدائية التي تتعزز من خلال مواجهتها مع أوستشيا التي تمثل النزعة المضادة للبدائية، انهم يتفاعلون مع أغدن هيث ومع بعضهم موطئين حالة من التوتر، ويثيرون في الوقت ذاته تساؤلات تتعلق بالقيم المتحضرة.

يعد كلم «نتاج» أغدن هيث الا انه « ينفذ إلى اغوارها، عبر

رجال جوف nem wolott، مع ذلك، يقصد بالإدغال «الموت المتوازي» و«الظلام الدامس» و«الشر»... تلك المضامين التي تخص حياة بشر ما قبل التاريخ، أو انها الارث، وليس في وسعنا التفاوضي عن ذلك الارث. (٢٢)

ويشير دونالد بنسن إلى أن «معظم القراءات لرواية قلب الظلام تؤكد هوية تلك الإدغال والظلام الذي يتخلل القصة كلها، مع التأكيد في الوقت نفسه على نزعة الشر الكامنة في قلوب الناس». (٢٣) وأنا أرى أن الإدغال في قلب الظلام ليست خيرا أو شرا، انها على النقيض من ذلك، تمثل حالة عقلية متأججة تعين الراوي على مقارنة ومقارنة أوروبا بالكونغو، إذ يتمازج أصحاب الحضارة مع ما قبلها. فالإدغال، مثل أغدن القفر، تقع بين هذين العالمين. وهي ليست نقبضة أوروبا المتحضرة ولا هي نظيرة الكونغو، بل انها عالم قائم بذاته، مظلم، غامض، ميت وما إلى ذلك، وهي عالم من الوعي المحير والباحث على الحيرة، والإدغال، بوصفها مملكة مظلمة تنفشا اشعة الأفكار المضطربة والتأملات الحائرة، تمثل النزعة البدائية المعقدة لدى الراوي، إذ أن أفكار الراوي التوافق إلى الإدغال والخائفة منها هي رد فعل على ثقافة الحياة في أوروبا وتلوثها في الكونغو، وإذن، فإن الإدغال، مثلما يقول أحد النقاد، تكتسب معناها من «تطابقها مع ما هو بدائي في الطبيعة». (٢٤) ويتعبر فلورس ريديلي yoder enerot فان الإدغال تمثل احساسا بانها برغم قفوها توضح درجة الصلة بين الانسان المتحضر والبدائي. (٢٥)

إن ما نهبت اليه، من أن أغدن هيث والإدغال تمثلان اشكالا عينية (مجردة). heteroc لنزعة بدائية تجريدية، من الممكن ترسيخه بدرجة أكبر من خلال التحويل المبستر للطريقة التي يتم بها حمل الشخصيات على ابداء رد فعل على أغدن هيث والإدغال. على الرغم من أن الشخصيات تدرس في اغلب الاحيان كما لو انها تعيش على نحو انفرادي، تراني أصر على انها تمثل بؤرا تتمركز فيها العناصر أو الشفورات. وبحسب الاصطلاح الذي يذكره بارت، تبدو أسماء العلم اشبه بحقول مغناطيسية تتمركز عندها الشفورات، وهكذا تحتاج الشخصيات المركزية في روايتي عودة المواطن وقلب الظلام إلى نوع من التحليل بغية فهم ماهية العناصر الرئيسية التي تتمركز فيها. اما معنى هذه الشخصيات، وهو ما أزمع توضيحه، فإنه متعلق بأغدن هيث في عودة المواطن والإدغال في قلب الظلام.

وإن كلا من كلم وأوستشيا في عودة المواطن ومارلو وكيرتز

يتم اظهار كلم على انه يتطلع الى عالم مثالي بين العالم الذي تمثله اغدن هيث والعالم الآخر الذي تمثله باريس: لقد كان موقفا اخلاقيا، فقبل ثلاثة أشهر، كان هذا الشخص بالكاد يثق بنفسه، وحينما عاد للعمل في تلك الحياة الهانئة كان قد توقع مهريا من سطح الضرووات الاجتماعية. لكنه تطلع، اكثر من أي وقت آخر، الى عالم لا يكون فيه الطموح الشخصي صفة التقدم الوحيدة المعترف بها- ربما تكون تلك الحالة في وقت أو آخر حينما يشع القمر بنوره الفضي على هذا الرجل (NR، ص ٢٠٧).

ويتضح عدم وجود ذلك العالم المثالي من خلال الافتراض التأملّي لاحتمالية وجوده في الكرة الفضية... في القمر. وإن توق كلم لعالم مثالي هو حسيولة رد فعل عدواني على العالم المتحضر يعكس شعوره بالآزمة في ظل الحضارة (٢٩). وتصبح اغدن هيث ممثلا للحالة العقلية، صيغة مثبوتة في الحنين المتجدد الى عالم أكثر بساطة وأوغل قدما مما يحرضه العالم المتحضر. ويتواجد ذلك الحنين في غياهب الوعي محاطا الى النصف بسترالنسيان.

ونجد في حالة اوستشيا الصورة المعاكسة فيما يخص احكام القيم والمفاهيم الاجتماعية. فهناك مشاعرهما المولعة بدموت وتوقعهما المتكلف الى باريس وازندراؤهما المطلق لحالة الفلاحين ورد فعلهما على اغدن هيث (٣٠). وهنا يصبح لـ اوستشيا معناها الواضح بوصفها عنصرا ثقافيا، وقوة، ولا سيما في علاقتها بويلديف، الذي ترمز مهنته -مهندس- الى الحضارة التكنولوجية التي يبدو انها مارست تأثيرها في تعرية القيم الاخلاقية والمعنوية، وهو يشارك اوستشيا احتقارها للعالم الريفي ويشجع طلعاعتهما نحو عالم أكثر تحضرا، فهو يتساءل: «ما الذي تعنيه لنا تلك الأدوية والأبخرة، نحن الذين لا نرى شيئا آخر؟ ويتساءل ايضا «لماذا ينبغي علينا البقاء هنا؟ ألا تأتين معي الى أمريكا» (NR، ص ٩٤) ان حماستهما ورغبتهما في حياة ملوفا الدعة واشتياقهما الى عالم أكثر جمالا من العالم المحيط بهما هو الذي يجعلهما يتغاضيان عن قيم الزواج المتعارف عليها، والمسؤوليات العائلية والاجتماعية التي تسم الحضارة، سواء في الماضي أم في الحاضر (NR، ص ١٧٤). وإن يكون ويليام الفاتح وسترافورد ونابليون بونابرت يمثلون أبطالا عند اوستشيا (NR، ص ٧٨) فهو أمر يعزز من فكرة ان طبيعتها المتمردة وعدم مسابرتها للمجتمع هي شواهد على المعايير التي تتماشى مع ذلك الجزء

مشاهدة مادتها وروانحها» (٢٦) (NR، ص ١٨٠)، اما اوستشيا فهي على النقيض منه فهي تجد في اغدن هيث جسيمها (NR، ص ١٨٠)، وسجنها (NR، ص ١٤١)، ومكان «تكون مجبرة على الالتزام به» (٢٧) (NR، ص ٧٦)، انهما يمثلان تزعتين دائمتين على اغدن هيث، والتي يمكن تلخيصها بهذه الجملة: «خذ مختلف حالات الكراهية التي تشعر بها اوستشيا من اغدن هيث وترجمها حالات حب فيسكون بحوزتك قلب كلم» (NR، ص ١٨١). ويتم اظهار كلم، بوصفه نتاج اغدن هيث، وكأنه قد مر بعملية تحضر وذلك عبر انتقاله الى بدموت ومن هذه المدينة الى لندن ومن لندن الى باريس. ان ذلك الانتقال من المكان الاقل تحضرا الى المكان الأكثر تحضرا، والذي يبلغ نبروته في مهنة كلم الاخيرة التي هي تجارة «مهما الوحيد الانغماس في المذات والخيلاء» (NR، ص ١٧٦) هو الذي يقصر تفاهة الحضارة التي يمكن للبدائية الثقافية تجريبها (٢٨). وتعكس ملاحظات كلم عن باريس شعورا بالاسى وتحدث موقفا معكوسا وترسم تفيرا في المفاهيم:

حين ابتعدت عن موطني اول مرة ظننت ان ذلك المكان لا يستحق ان نفلق بشأنه، كنت احسب ان حياتنا هنا موضع ازدراء، ان تطلي حذاءك بالزيت بدلا من دهان الاحذية السوداء، ان تزيل غبار معطفك بعضا بدلا من الفرشاة: فهل ثمة شيء اكثر سخرية من ذلك (NR، ص ١٧٨).

وفي المقطع الآخر نجد:

وجدت انني كنت احاول التشبه بالناس الذين لم يكن ثمة شيء يجمعني بهم سوى النزر اليسير من الشبه. كنت اسعى الى التخلص من نمط واحد من انماط الحياة لاجل الحصول على نمط آخر، والذي لم يكن في حقيقته افضل من الحياة التي عرفتھا قبلا... كنت ببساطة، مختلفا (NR، ص ١٧٨).

ان رغبة كلم وتوجه الى العودة الى الحالة البدائية تجد قناعة مؤقتة في «القناعة البربرية» التي ينالها من وجه اغدن هيث، الكتيب، المظلم (NR، ص ١٨١) ومع ذلك كانت تلك القناعة قصيرة الامد، فكونه لا يستطيع ان يصبح واحدا من ابناء اغدن هيث يتضح بجلاء من خلال سعيه الى بلوغ حالة راقية من التفكير والعيش البسيط، وشغفه باكتساب الحكمة وسعيه وراء تعليم الفلاحين وتبصيرهم بالحياة- كلها دلائل على الحضارة. ويبدو جليا ان ليس بمقدور كلم ان يكون واحدا من سكان اغدن هيث او ان ينصهر في بوتقة العالم المتحضر الذي تمثله باريس، «مركز جذب عالم الموضة» (NR، ص ١١٧) وفي الحقيقة،

البارز من الحضارة الذي تشكل بفعل أنانية الانجاز الشخصي وعاطفيته، فحبها عاطفة بحسب، مشاعر خلو من الوفاء. ونلاحظ ان كلا من اوستشيا وكلم، من خلال زواجهما الذي ينطوي على مفارقة xodrap، ومن خلال اتصاد نزعاتهما المتضادة وتطلعاتهما ومواقفهما، يخلقان حالة من التدهور على نحو يضخم الشعور بالأزمة في الحضارة التي تتشكل في وعي الراوي. ويمثل كلم واوستشيا قوتين في ذلك الوعي الذي، عبر التفاعل والجدل، يغالي في التساؤل عما اذا كانت الحضارة قد سارت بالانسانية في الاتجاه الصحيح؟ فالرواية هي السطح الخارجي والتجلي الواضح للصراع الباطني الذي يتعمق في ذات الراوي. وتتبلور عناصر الصراع بهيئة شخصيات، وحينما نتجاهل وعي الراوي الذي يشكل المصدر الرئيسي لأصل الرواية ونركز على الشخصية أو الحدث فإن ذلك يعمل على الإبقاء على سطحية الخطاب. وكثيرا ما يتغاضى النقد السطحي عن الراوي ويركز على الشخصية. فالعبارة النقدية التي مؤداها ان عودة المواطن «... معنية، من حيث الجوهري، بالترحال الروحي الذي ينتهجه كلم، بدلا من الالتفات الى حالة الصراع القائمة بين اوستشيا وأغنن القفر...» هي النتيجة الطبيعية للحكم السطحي (٣٩). ولا بد لي من دراسة توظيف عناصر البدائية في قلب الظلام قبل أن أقدم ملاحظتي الخيرة على عودة المواطن، فضلا عن توضيح السياق البنيوي.

إذ ينبغي الالتفات الى تشابه النمط الأساس الذي تم فيه توظيف البدائية في عودة المواطن وقلب الظلام، فمارلو وكيرتز، مثل كلم واوستشيا، يمثلان قوتين تضطربان وسط وعي مضطرب، وكثيرا ما يبعد النقاد في قلب الظلام الى عزل مارلو وكيرتز على انهما فردان ويكرسون جهدهم لاكتشاف المعنى، فهذا توماس موزر يقول.

ان مارلو هو الشخصية الثالثة في مجموعتنا الثالثة المهمة التي تضم بواكير ابطال جوزيف كونراد: انه البطل الحسي... انه ذلك النوع من الناس الذي يتبع شفرة الملاح البسيطة الا انه يمتلك خيال الخونة وشكوكهم ووساوسهم الذاتية، وهو يواجه أزمته بنتجاح (٣٢)

ويعضي موزر الى القول ان كيرتز يمثل النقص في الانسان الحديث، وانه من خلال كيرتز يحصل مارلو على معرفة الذات. ويؤكد البرت جيبارد ان قلب الظلام، من خلال تركيزها الواضح، تعد معنية بمارلو ورحلته الى بعض أوجه اللغات

وامكاناتها» (٣٣)، ويرى ان القصة تدور حول مارلو، ويؤكد ان مارلو هو الراوي (٣٤)، وعلى الرغم من المضامين الثقافية التي يلاحظها بيتر جلاسنن nemesaly retep في رحلة مارلو الى الكونغو، نجده يحاول قراءة المضامين كلها من خلال مارلو (٣٥)، الا ان تلك التقييمات النقدية كلها تتجاهل الاهتمام الرئيسي بالراوي والتوتر الحاصل عنده (اذ كثيرا ما يعرف مارلو بأنه هو الراوي، مثلما يفعل جيبارد، لكن مارلو صوت واحد بين الاصوات الاخرى، وهو الصوت الرئيسي الذي يصنع الراوي). ومن الممكن ارجاع التوتر والاهتمام الموجودين في النص الى حالة البدائية. اذ يمثل مارلو وكيرتز ضدين في السهقات الثقافية، كما يرى فلورنس ريدلي ذلك (٣٦). «لقد اسهمت أوروبا كلها بصنع كيرتز» (DH ص ٥٦١)، فالحضارة التي أنتجت كيرتز قد عملت على تشكيل مفهومه الذي يقول فيه «... انطلاقا من نقطة التطور التي بلغناها نحن البيض، ينبغي علينا أن نبدو «متوحشين» ضمن طبيعة الكائنات الخارقة...» (DH ص ٥٦١)، انه صوت الحضارة الجوفاء الذي يحط بالأخلاق التي أساسها غرض مرتزق اناني، وكان صوته هو موهبته الأساس:

ان الموضوع يمثل في كونه مخلوقا موهوبا، وان من بين مواهبه كلها التي برزت بجلاء وحملت معها شعورا بقيقة الوجود هي قدرته على التحدي، كلماته - موهبة التعبير، مجرى الضياء النابض الذي يبعث على الاريك، والتنوير، الأكثر سموا، والأكثر ازدياء، أو الانسياب الخادع من قلب الظلام العصي على النفاذ (DH ص ٥٥٧).

«صوت، لم يكن هذا الشخص سوى صوت ليس إلا» (DH ص ٥٥٨)، وان كون ذلك الصوت، كيرتز، يصبح في نهاية المطاف واحدا من أصوات المواطنين في الكونغو وبالكاد يمكن تمييزه من بقية المواطنين وتذكر في الذات المتحضرة تفقد هويتها وتكتنف وتغرق في النهاية حينما تواجهها حالة أقل تحضرا. ومثلما لاحظ أحد النقاد فان: «كيرتز، حين أجبرته حالة الفقر على الاعتراف بقرابته من الانسان البدائي ومنحته الفرصة في الانغماس بشهواته البدائية الى أقصاها، يذعن كلية» (٣٧).

ويكتسب مارلو معنى واضحا في ضوء الصعف والخواء المستشري في الحضارة التي تتداعى حين تواجه حالة أقل تحضرا، ويقف مارلو، العارف بعقم الحضارة المتمثلة بأوروبا والحالة الأقل تحضرا المتمثلة بالكونغو... تلك الحالة التي لا

يمكن تعريفها، بين الحالتين تمتلك حالة عقلية مرتكبة تمثل الموقف البديهي للراوي، أما مدينة مارلو فهي «متوحشة»، «تولد الظلام في وضع النهار» (DH ص ٩٣)، ولما كان هو الرجل الذي «تجس مسار البحر، فإنه قادر على استنهاض روح الماضي العظمى» (DH ص ٥٠٠)، وتصبح رحلة مارلو صوب «القرارة الداخلية» سبرا لغور الحضارة.

ونرى كيرتز، الذي يمثل نتاج الحضارة الأوروبية الداعية إلى خلق حضارة مماثلة في مجتمع أقل تحضرًا، لا يقيم حالة التوتر بمفرده، ويتضح اكتشافه بأن عملية الاستعمار والعداوى والنفاق القابع وراء تلك السياسة التي يروج لها عملية مناسبة، ومن خلال الحقيقة المتمثلة في قبوله الأساس الأيديولوجي لتلك العملية. فهو يشعر بالراحة في وسط مجتمع الكونغو الأقل تحضرًا والمتوحش إلى حد ما. والحق أن «الأمر كان يتمثل في معرفة أصل انتمائه، وما عدد قوى الظلام التي ادعت أنه لها» (DH ص ٥٥٩)، وعلى النقيض من ذلك يواجه مارلو مشكلة التمييز، ويتضح احتقاره للعالم المتحضر في أوروبا بما فيه الكفاية. أما عدم تمكنه من تمييز هويته بين مواطني الكونغو فيتجلى تمامًا حين يقول: «لقد شعرت بنقل لا يحتمل يلاً صديري، رائحة الأرض الرطبة، الوجود المجهول للفساد المستشري، ظلمة قوة عvisية على الاختراق...» (DH ص ٥٨٠). وتعليقاً على موقف مارلو من الحضارة الأوروبية يقول بيتر جلاسمن:

أية أوروبا تلك التي يراها مارلو: فهو يقف قبالة الحياة المرتقبة للقفار الأفريقية... يكتشف خواء مريعاً يكتنف الثقافة التجارية... إحساس قاس بازاء الجنون واللاكيونية التي تتمر روجه وتشجعه على أن يقر بأن يكون مختلفاً. (٣٨)

أما عن رد فعل مارلو على برونزس فيقول جلاسمن:

انه يجد في برونزس، تحديداً، مكاناً غير طبيعي وقبيحاً يبعث على السخرية: وتمثل له المدينة في عبارته الشهيرة التي يقول فيها: انها ظهرت له بصورة مقبرة متشحة بالياباس، تفشها الظلال الداكنة وتحيط بها الملائكة الغلاظ والصمت الموءود. (٣٩)

وليس الكونغو أفضل من أوروبا، فليس لها غرض جديد، أو مجد، إلا انها لا تبعث على الإلهام بل انها قاحلة، ويمثل «صوت» كيرتز رجع الصدى ويستجلب ذكريات العالم الذي تركه مارلو. وبذا يكون كيرتز صوتاً داخل مارلو. أما الاشكالية التي يواجهها مارلو فهي أزمة ثقافية لأن المشكلة تتعلق

بالحضارة. فالأكثر تحضرًا والأقل تحضرًا يتساويان في خواتهما من المعنى، وكلاهما يعرضان حالة من الفراغ الروحي. وهكذا نجد أن «الاسراع المريض واللهاء» الذي تمارسه أوروبا وحالة الظلام في الكونغو هما مصدر خطورة على الروح الانسانية، وانه من خلال ذلك الموقف المولم تصبح تأملات مارلو بشأن غموض الأدغال ذات معنى. ومثلما أوضح أحد النقاد:

لأن مارلو لا يجد شيئاً مجدياً ليقوم به، ومن دون أن تخطر في باله أية فكرة يقوم بأعبائها، ولأنه محاط بالمعتوهين وتذله اللاكيونية فإنه يخطو نحو أسواره يمتلكه فكرة مرعبة مؤداها ان الحياة الانسانية مجدية في أيما مكان وإن أوروبا وأفريقيا لا تختلفان من حيث خواتهما، وإن ثمة محافل للشركات في العالم، لكن ليس ثمة محفل واحد للذات. (٤٠)

ان الصعوبات التي تواجه مارلو، بوصفه واقفاً بين مرحلتين الحضارة، أولاهما الأكثر تقدماً والأخرى الأكثر تخلفاً، نسبها، تمثل أعراض الحضارة اما عملية الحضارة برمتها فتصور على نحو متشكك. ويوضح انشغال مارلو بالأدغال حالة للتفكير التي يعيشها الراوي. وتمثل تلك الحالة تمرداً على آراء الحياة وقيمها المقبولة القائمة في مجتمع متحضر. ويرى مارلو، من خلال الدوافع الخفية التي تبطن السعي الأوروبي الرامي إلى التوغل في الكونغو، الغرض الحقيقي المتمثل في السعي وراء الثروة، وإن كراهية مارلو للبحث عن العلاج تشابه كراهية كلم للماش، وإن حماسة كيرتز للماش تشابه رغبة أوستشيا الجارفة لعالم الماش.

فالرغبة في الثروة التي يريها كيرتز وينميها هي الأساس التي يقف عليه ذلك النوع من الحضارة التي أحدثت الانحلال الاخلاقي. وإن أكثر ما يميته مارلو هو الطمع والأنانية التي اامتت المشاعر الانسانية عند كيرتز وعند المستعمرين وجعلتهم قساة، وجعلت من الحياة مجدية من كل ما هو روحي. وحين يتأمل مارلو الأدغال، يحاول كلم الاحتماء بأغدن حيث، التي تصبح هي والأدغال حالتين عقليتين ترمزان إلى العوالم الخيالية. إذ يعتقد الراويان باختفاء بعض المعنى أو الغرض. ويمكن القول ان استحالة فصل نفسيهما كلياً عن الوعي الذي يمثل نتاج الحضارة هو السبب في حصول التوتر. ومع ذلك تبقى العوالم الأقل تحضرًا مثارة للشكوك، وتخلق تلك الصعوبة حالة من عدم التأكد العقلي... أزمة. حالة من

الاضطراب، تصور من خلال أغدن هيث والادغال.

ومن خلال ذلك المنظور يصبح كل من مارلو وكلم على قدر غير كبير من الأهمية... إنهما عنصران يقوم الراويان بربطهما بهدف تصوير الفكرة... فكرة البدائية. أما كيرتز ولوستشيا فهما عنصران المقابل للذات أصغيا عنصر التأثير على عملية التصور. وهناك من النقاد من يرى أن الموضوع الرئيسية في قلب الظلام هي المشكلات ذات الصلة بتحضير (تهدين) المستوحشين وأثار عملية التحضر على الأوروبيين والافارقة (٤١) وأنا أرى أن الإشكالية المركزية هي الصراع المحتدم داخل الراويين، على الرغم من امكانية أن يكون التأويل المذكور أنفاً واحداً من التأويلات الممكنة. ومن منظوري أنا تصبح الرواية عبارة عن رحلة إلى الداخل (٤٢). وبالطريقة ذاتها يتعمق الصراع في عودة المواطن على نحو أعمق في وعي الراوي، ويجد تعبيراً له في ضوء الطفلة الاجتماعية. إذ أن زواج أوستشيا من كلم وتحول كلم إلى العمل في قطع الجولف ونبذة الحياة في باريس، كلها سياقات تجلّي من خلالها الصراعات التي تعزى إلى البدائية في وعي الراوي من خلال الخطاب.

ومما لا شك فيه أن العليين اللذين تناولتهما في هذا الفصل يثيران تساؤلات تخص الاتجاه الذي تسلكه الحضارة. إذ أن موقف الراويين لا يدعو إلى العودة إلى ما هو بدائي، كما أن العالم الطبيعي لا يقدم ملاذاً مقبولاً للعقل الذي يفر من ترهات الحضارة، فأحدهما بارد، قاس، عدواني والآخر فارغ، خادع. ويبحث العقل عن عالم مثالي، عالم لا وجود له... إنه عالم خيالي يتبلور الخيال فيه على شكل أغدن هيث والادغال.

ومن الجدير بالإشارة أن تأويلي لكل من أغدن هيث والادغال بأنهما حالتان عقليتان تمثلان الصراعات الثقافية في الوعي لا يوضح فقط أن هاتين الروائيتين تعبير مختلف عن فكرة واحدة فحسب، بل يظهر أيضاً أن السياقات والشخصيات والاحداث تمثل التجليات الخارجية في لغة تلك الحالات العقلية. ويقدم كل نص من هذه النصوص مدخلاً إلى عالم الخطاب، ويخرج النقد، من خلال تركيزه على لغة النص، من نطاق التخصص إلى عالم الأفكار، التي تشكلت أصلاً بواسطة الخطاب، فالكتاب يتواجدون في عالم الأفكار، عالم الخطاب، تماماً مثلما يتواجد القراء فيه. وبإمكان النقد توضيح الكيفية التي يتكون فيها المعنى وذلك من خلال استحضار العناصر أو الأفكار وربطها معاً بنقطة مركزية وهي الفكرة الأكثر طغياناً.

وحسبما أرى فإن البدائية هي فكرة هذين العليين وفي الرواية التي تقوم على السيرة الذاتية يبلغ الراوي حالة من القرب مع المؤلف ويشاطر الراوي المؤلف: معتقداته وأفكاره على الرغم من أنه لا يستطيع أن يمثل المؤلف، لكنه يتمكن برغم ذلك من اعطاء لمحات عن عقل المؤلف، وهكذا، ثمة احتمال كبير لتوصل الناقد البنوي وناقد السيرة الذاتية، ومع ذلك ففي الوقت الذي يجد فيه ناقد السيرة، المتسلح بتفصيلات تخص معتقدات المؤلف، أن تلك المعتقدات تؤدي وظيفتها في رواية السيرة الذاتية، يجد الناقد البنوي، من خلال دراسته بنية العناصر في السيرة الذاتية، المعتقدات التي يشكلها الراوي من خلال الخطاب، وفي تحليل رواية تقوم على السيرة الذاتية، يتجنبني كل من ناقد السيرة والناقد البنوي عملية معكوسة من العمل إلا أنهما يتوصلان إلى استنتاجات مشابهة. وعند تحليل أعمال السيرة الذاتية لا يمكن للنقد البنوي الوصول إلى قراءة مختلفة جذرياً عن تلك التي يتوصل إليها نقد السيرة، إلا أن النقد البنوي يبرهن على أن الشخصيات والأحداث في رواية السيرة الذاتية تعد تعبيرات خارجية عن الفكرة الداخلية. ويتعالى النقد البنوي على سطح لغة النص الظاهرة وذلك من خلال الأخذ بعين الاعتبار مضامين تلك اللغة وسبر غور الفكرة المركزية. وهو يظهر الكيفية التي يتركز فيها المعنى حول فكرة ما تمثل محور الرواية: وهكذا نجد أن الفرق بين النقد البنوي ونقد آخر يتناول نصاً واحداً، كما أرى، يتمثل في تحول المركز أو الفكرة المركزية وما يقرب من عليه من تحول في المعنى... والمركز الذي اكتشفته روايتا عودة المواطن وقلب الظلام هو البدائية، التي تعترف بأنها ظاهرة عقلية شمولية أدت إلى تشكل اللتين من الرواة في روايتين مهمتين ضمن هذا السياق.

الهوامش

- ١ - توماس هاردي، رواية عودة المواطن *Return of the Native* (لندن) وماليزون وتورنت: مطبعة ماسكوير، (١٩٦٥) وسنرمز للاقتباسات المأخوذة من هذا الكتاب بالحرصين *NRC*، بينما سنرمز إلى الاقتباسات المأخوذة من رواية جوزيف كونراد قلب الظلام *Heart of Darkness*، في كتاب «كونراد كاملاً» تحرير مرتن داوون زابل (نيويورك: مطبعة البنغوين ١٩٧٧) بالحرصين *JOH*.
- ٢ - روي هس، «التغيير الاجتماعي والانحطاط الاخلاقي في روايات توماس هاردي» مجلة *دالهيوس* ٤٧ (١٩٦٧) ص ٣٢.
- ٣ - دونالدز، *بنس* «قلب الظلام» أسس الحضارة في عالم مغترب، مجلة

دراسات تكساس في الأدب واللغة، ٧ (١٩٦٦) ص ٣٤٠.

٤ - يوضح ميشيل بيل «أن التوق الذي يشعر به الإنسان المتحضر إلى العودة إلى الحالة البدائية أو حالة ما قبل الحضارة، قديم قدم الإنسان على التام بل بذاته. وإنما لصفة مالوفة في طبيعة الإنسان، وهي أن كل خطوة تقريبا تكون متممة بالاعتقاد أو التقدم المتزايد يساهبها تغيرات تؤدي إلى الشكوك بشأن مشروع الحضارة كلها... ويشير مصطلح البدائية إلى صفة إنسانية شمولية وموغة في القدم حقا... من كتاب «البدائية» (لندن: مطبعة ميثيون، ١٩٧٢) ص ١.

٥ - لقد وضعت رواية قلب الظلام، على نحو لا لبس فيه، المشروع الأوروبي الراسي إلى مد بساط الاستعمار في أفريقيا وتسلط الضوء على الآثار الدني المنافق الذي يكتن خلف هذا المشروع. «أن هذا المشروع يتم بالترتيب شأنه شأن أي شيء آخر» مثل تظاهر المحصنين بحب الخير، مثل حديثهم، مثل حكومتهم، مثل ريناتهم، وكان الشعور السقيي الوحيد هو الرغبة بالحصول على وظيفة بمنصب تجاري لبيع العلاج حتى يتمكنوا من جني الأرباح» (DH ص ٢٧٢). وعلى هذا القرار نجد في عودة المواطن أن الحياة المحيطة بأعدن حيث تحكمها أعراف الزواج الاجتماعية والاحتقالات على نحو يشكل السياق أو سلسلة من السياقات. وكذلك على ذلك التعلق على الطفلية الاجتماعية التي تكثف اعدن حيث، لقد أحاطتها غرائز إنجليترا المرحه وأضفت عليها نشوة غير اعتيادية، كما أن السمات الرمزية التي أضفهاها القراء على كل فصل من فصول السمة كانت كما لو أنها واقع في اعدن حيث» (NH ص ٢٩٠). ومع ذلك، لا يمكن أن تكون هذه سوى سياقات يخلقها الراويان لكي يجلبا إلى السطح الحاجة الملحة التي تعتمل في أعماق الوعي.

٦ - تعد نظرية البنيوية عند بارت على إعادة توضيح الشخصية في الأدب الروائي، وهكذا، ترى هذه المنهجية أنه لا مكان للممارسة الاعتيادية التي تعد الشخصية مجرد فرد، فاسم العلم يعمل أشبه بالحقل المعنطيسي، وحينما تتركز الشفرات وتمر عبر هذا الحقل، تخلق الشخصية، وإن تقاطع الشفرات هو الذي يبين الطابع الشخصي للشخصية وقد لاحظ أحد النقاد عند تعليقه على نظرية بارت أن الشخصية، تبعاً لما تراه هذه النظرية، هي «مكان تغذية المعاني» (James) «والراوي» - «امتزاج الأصوات»، وهي أيضاً القارئ لصوت النص، ينظر- ببني روزنثال «فك شفرة Z/S» (ط عيبد ايل، خ ٣٧ (١٩٧٥) ص ١٢٥.

٧ - يقسم بارت النص إلى وحدات قراءة *sekt* ويعرف كل وحدة قراءة بأنها واحدة من الشفرات *sedoc* الخمس. الشفرة التخمينية *recteria* والشفرة التأويلية *citizenenmen* والشفرة الدلالية *cinames* والشفرة الرمزية *clabms*، والشفرة الاحالية *lainrefere* رولان بارت، «Z/S» ترجمة ريتشارد ميلر (نيويورك: مطبعة هيل نوانج ١٩٧٤) ص ١٩.

٨ - ينظر جاك دريدا «البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الانسانية» في «الجلد البنيوي»، تحرير ريتشارد ماكنزي وايوجينو دناتو (بلتينغتون ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، ١٩٧٠) ص ٢٤٧-٢٢٢.

٩ - إن النص، الذي يمثل مجموعة من الدوال التي يجمعها معا فعل الخطاب والذي يمتنع القراءة أمكان ادراك السلط الرقيق من الممكن تقسيمه إلى «سلسلة من الشفرات الموجهة المتجاورة التي تنطلق عليها اسم «وحدات قراءة» *sedoc*». وتشتمل وحدة القراءة الواحدة على كلمات قليلة، وفي بعض الأحيان على بضعة جمل، ويكفي أن تكون وحدة القراءة أفضل مكان ممكن نستطيع أن نلاحظ المعاني فيه...» (رولان بارت، Z/S ص ١٢).

١٠ - لا يمكن تطبيق هذه المنهجية، إلى حد ما، في تحليل كل عمل ابداعي، وفضلاً عن ذلك فإنها تفرغ النقد في قالب الحقل المعرفي العلمي، وهذه هي نقطة الضعف والقصور في منهجية بارت، إلا أنه بين، رغم ذلك، أن هناك شفرات... قوى غائبة، تعمل خلال الكلمات والجمل التي تحتاج إلى «تشرية وتفصيل» في سيرورة التأويل *notinterpret* lo. *sedoc* وأنا لرى أن العناصر الثقافية- التي أطلق عليها اسم انا الشفرات الثقافية- هي أبرز ما نجده في روايتي عودة المواطن وقلب الظلام. ولهذا السبب أبحث أنا عن القوى الثقافية التي تعمل خلال الراويين.

١١ - يرى بارت أن «الشفرة» هي منظور التفسيرات، سرب البنى الذي لا تعرف عنه سوى اختراعاتها وإبائاتها. أي الوحدات التي تمخضت عنه...»

Z/S ص ٢٠. وتعد الشفرة «قوة غائبة» تنفزع الأسطر إطار النص إلى لا تناهي الخطاب على نحو يحمل المعنى ممكنًا. وتعد ج. هيليس ميلر صياغة مفهوم بارت على النحو الآتي: «إن النص الأبدي يسبح من الكلمات تصل خيوطه وأسلاكه إلى بنية اللغة السابقة للوجود. ويضيف الناقد أنتجت لشبكة النص أو يحل بنية خيوطها ويعبرها ويخلفه، أو أنه نسجها، أو أنه يتقدم أحد خيوط النص ليكتشف التصميم الذي يخلقه، أو أنه يفصل النسيج كله بشكل معين أو آخر...» (من: تمهيد كتاب «توماس هاردي: المسافة والرغبة» (كامبريدج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٧٠) ص ١١٧، من الممكن تفسير هذه العبارات بوضوح أكثر لتسلط الضوء على النص والكاتب والقارئ: فالنص عبارة عن مادة متناهية من الشفرات (أو الكلمات أو الجمل) التي تصنع المعنى، ويكون موجوداً ضمن لا تناهي من الشفرات، أما الكتابة فتشتمل على استحضان هذه الشفرات معا وتحويلها إلى أشكال مرتبة. ولهذا تكون كلها موجودة ضمن عالم الشفرات الذي يصنع الأدب. في حين أن القراءة هي السيرورة المعاكسة للكتابة. ويخرج القارئ، الذي يتحرك على مسار الشفرات، من النص إلى لا تناهي الشفرات ويكتشف المعنى.

١٢ - ج. هيليس ميلر، التمهيد ص ١٨.

١٣ - لقد لاحظ النقاد طابع السيرة الذاتية الذي يتجلى في روايتي عودة المواطن وقلب الظلام. فالناقد هاردي كيروت ويست يعرف المؤلف هاردي بشخصية كليهما بمعنى أن وجهتي نظرهما متشابهتان تماماً: «في عودة المواطن يشاطر هاردي الشعور مع كليهما في أن الجهود التي ترمي إلى أحداث التحسن الاجتماعي لا يتمخض عنها سوى أمل ضعيف بالنجاح.» (من كتاب: «في السؤل المعتم. فن توماس هاردي وفكره» (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٧٥) ص ١١٩. ينظر أيضاً: روبرت

مدينته أغدن للقر في صباه الى الحد الذي لا يستطيع فيه أي شخص النظر إليها دون أن يذكره»

٢٧ - يكون لأوصاف علاقة أوستشيا بمدينة أغدن للقر معنى واضح حينما نطلع على وصف علاقة كلهم بالمدينة ذاتها. «لقد كانت أغدن بمثابة ملهى الأموال بالنسبة لأوستشيا، إذ أنها منذ حينها إلى هنا أحست بطابع الغنى الذي يظفها، عودة المواطن ص ٧٥.

٢٨ - «البدائية وأفكار أخرى في التراث» ص ٧.

٢٩ - «... تنشأ البدائية من الشعور بالأزمة في الحضارة، وتعرف بأنها النتاج المتناقض للحضارة ذاتها». «البدائية» ص ٨٠.

٣٠ - تتوق أوستشيا بعقل إلى مدينة بدماروت التي يمكن أن نعدها إحدى مراحل الحضارة. أما حينما يذكرها بجوري فين بجانب بدماروت فإنها تنذهل قائلة: «أوه، يا الهي، بدماروت. لكم أرتب لو كنت هناك».

عودة للمواطن. ص ١٠١. وتتأرجح عاطفة أوستشيا إلى العالم المتحضر حالما ترى كلهم: «لقد قضت الجزء الأعظم من الظهيرة هائمة في خيال

التصور والتحقيق في أنجاء الروعة التي تحيط برجل جاء مباشرة من باريس الجميلة - مشعبا بمناء باريس وعطرها، مؤثلا مع سحرها،

ص ١٢٢. ويعد نفور أوستشيا من العالم الريفي ما يعبر عنه عبر رد فعلها على الفلاحين حينما نقرأ الوصف الآتي لها: «لكن كان يسقطها

مرأى أبناء مدينة أغدن السطام في يوم الأحد وهم يسرون وإيديهم بجويهم، وبجزماتهم المدهونة حديثا وغير مربوطة الاشرطة، يمشون

باستمتاع بين الششاش ونشاطات الجوف التي يحددونها كل يوم ويرقسونها بأقدامهم كما لو أن احدا لا يراهم». ص ١٧٨.

٣١ - كارينتر «توماس هاردي» ص ٩٧

٣٢ - موزر، «جوزيف كونراد. الانجاز والاندثار» ص ٢٣

٣٣ - ألبرت جيرارد، «كونراد روائية» (كامبردج، مطبعة جامعة هارفارد ١٩٥٨) ص ٢٨.

٣٤ - المصدر نفسه ص ٣٧.

٣٥ - بهتر جلاسن، «اللفة والكينونة: جوزيف كونراد وأدب الشخصية» (نيويورك ولندن، مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٧٦) ص ١٩٨ - ٢٠٦.

٣٦ - فلورنس ريلي «المعنى المطلق لرواية قلب الظلام»، ص ٤٥

٣٧ - المصدر نفسه

٣٨ - جلاسن، «اللفة والكينونة» ص ٢٠٠

٣٩ - المصدر نفسه.

٤٠ - نفسه، ص ٢٠٥.

٤١ - ينظر. دونالد بنسن ص ٣٣٩ - ٣٤٧.

٤٢ - جيرارد، «كونراد روائية» ص ٢٨

جيتنكر: «هاردي الاكبر» (لندن: مطبعة هينمان، ١٩٧٨) ص ٨، ٧٨، ١٥-١٦» في قلب الظلام تجد ان الخبرة الرابضة خلف الوقائع هي التي تمنع نقد السير أفقه، ويعلق نورمن شيري قائلا: «ان المادة الأساسية التي استند عليها جوزيف كونراد في روايته قلب الظلام، هي حقيقتها.

خبرة شخصية قصيرة للظروف التي حصلت في الكونغو للفترة من ١٨٩٠ - ١٨٩١، والتي يظهر تحت سطحها (أي الخبرة) كارقة شخصية» (من كتاب) «عالم كونراد الغربي» (كامبردج: مطبعة الجامعة، ١٩٧١)

ص ٢٣٩ ينظر ايضا «جوزيف كونراد: سيرة نقدية» (لندن «مطبعة ويندلف، وينكلسن ١٩٥٩) ص ١٠٥.

١٤ - هـ. ص. دفن، «توماس هاردي. دراسة لرواياته» (مانشستر، مطبعة جامعة مانشستر، ١٩١٦) ص ٥٧

١٥ - ميلر «المسافة والرغبة»، ص ٩١.

١٦ - دنيس كي- روينسن، «روايات هاردي» في «عقريه توماس هاردي» تحرير مارجريت درابل (نيويورك. مطبعة توف، ١٩٧٦) ص ١١٤.

١٧ - مارجريت درابل، «هاردي والعالم الطبيعي» في «عقريه توماس هاردي» ص ١٦٥.

١٨ - «الصورة المائلة وللانزمانية التي خلقها هاردي في مدينة أغدن للقر هي مشهد عودة المواطن، ريتشارد كارينتر: «توماس هاردي» (نيويورك: مطبعة جامعة توين، ١٩٦٤) ص ٩١

١٩ - كارينتر، «توماس هاردي» ص ٩٣ - ٩٤.

٢٠ - المصدر نفسه، ص ٩٧.

٢١ - ينظر آرثر لجويو وجورج بواس، «البدائية وأفكار قديمة» (نيويورك. اوكتاجون بوكس، ١٩٧٣) ص ٧. «ان معايير الحضارة الحقيقية ذات طابع ذاتي وليس موضوعيا، فهي أشبه بالمفاهيم، تتولد

في أذهان الناس لأسباب يجهلها الجميع... فهي الكلمات والأفكار والذكريات والمعادات والصلات»، رولاند ستروميرو: «أرنولد ترويني مؤرخ لعصر الأزمة» (لندن وأمستردام. مطبعة فيفر وسيمونز ١٩٧٢) ص ٧٢.

٢٢ - توماس موزر، «جوزيف كونراد. الانجاز والاندثار» (كامبردج مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٥٧) ص ٨٠.

٢٣ - دونالد بنسن، «قلب الظلام. أسس الحضارة في عالم مقرب» ص ٣٤٤

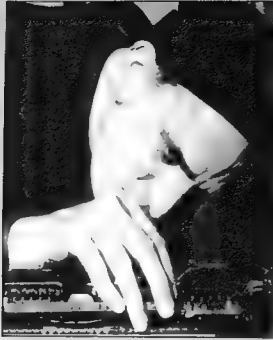
٢٤ - المصدر نفسه.

٢٥ - فلورنس ريلي «المعنى المطلق في قلب الظلام» مجلة «أدب القرن التاسع عشر الخيالي» ١٨ (١٩٦٣) ص ٤٦

٢٦ - بنيني الالتفات إلى الأوصاف التالية للتعرف على علاقة كلهم بمدينة أغدن: «لقد فتح عينيه لأول مرة ما هنا ليرى معظم ظاهر هذه المدينة الصور الأولى التي أسبغت في ذاكرته وامتزجت على نحو لون

نظريته إلى الحياة بألوانها. كانت الدمى التي يلعب بها عبارة عن سكاكين حادة وريوس السهام التي كان يجدها هناك... من عودة

المواطن ص ١٨٠، أما في ص ١٧٥ فنجد «لقد كان كلهم متوجها مع



وجها لوجه

انجمار بيرجمان

ترجمة: مها لطفي *

كتب انجمار بيرجمان هذه الرسالة
للعاملين في فيلمه «وجها لوجه» من ممثلين
وطواق عمل وذلك عند البدء في تصوير الفيلم.

أعزائي زملاء العمل .

سقوم بعمل فيلم يدور بشكل ماحول محاولة انتحار عمليا هو يتصلق كنت سأقول « كالمطاد » بالحياة . والحب والموت . لأنه في الواقع لا يوجد ما هو أهم من ذلك
لنشغل بالنا به ونفكر فيه . أن نلحق بسية وأن نسمع من أجله . وهكذا .

لرؤسائي انسان صادق عن سب كتابتي لهذا الفيلم لما استطعت أن أحييه واصحة ومباشرة وأطل بحفاظ على مصداقي
أخذت منذ فترة من الزمن أعاني قلقل عبر مرير . كان يصيني مثلما يتصب ألم الفرس الذي لم يجد له طبيب الأسنان سلا في تركيبة الفرس نفسه
ولا في المريض الخائلم .

أعطيت قلتي بضعة عناوين كل واحد منها أقل إقناعا من الآخر . قررت أن أبدأ البحث بطريقة مهيجة
شخصية أخرى بقلبياتها حات لتساعدني وحدت تشابها بين تجاربها وتجاري عبر أن ظروفها كانت أبز وأوضح من ظروفى وأكثر مدعاة للألم
وهكذا بدأت الشخصية الرئيسية في فيلمنا تأخذ شكلا شخصية ذات مركز جيد . إمكاناتها كبيرة مطلقة . ورفيعة المستوى في مهنتها . ومتروجة وأجما مربعا من
أحد رملاتها . محاطة بكل ما ندعوه « أشياء الحياة الخيرة » إن انهار هذه الشخصية المخترمة الصاعق السريع ولولادتها الجديدة المولدة جدا هما ما حاولت أن أصغه
ولقد استطعت . باستخدام ما لدي من مادة كئسب . أن أظهر أساب الكارثة . وكذلك الإمكانيات المتاحة لهذه المرأة في المستقبل
بالنسبة في فقد استعدت استفادة كبيرة من هذه العملية العذاب . الذي سبق أن نقضى . أصبح له اسم وعنوان . وبذلك فقد حرم من اشباعه وبقظته فإذا كانت
هذه الاثيرة بإسكانها أن تكون ذات فائدة أيضا لإنسان آخر فلان يصبح جهدا .

عدما نتابع بالظر أحد معارفنا القريبين أو العديدين بتساعده شريرة أو شفقة فهذا ليس شيئا سيئا أيضا . لأنه يمكن أن يتضمّن مقارنتا تقريبا حين نقبس نمايزنا
ببوس الآخرين .

في الواقع ليس هالك أيضا أي ضرر في أن نسلي أنفسنا بضع ساعات . المتناول الوسيمون الموهوبون الذين بصورون شكل معقول المواقف الحزينة . والمتساوية
والسلبية . هم دائما يسعدون الآخرين مهما كانت تلك التقديرات مولة .

من جهة ثانية . فالسأم واللامبالاة يؤثران على صانع الفيلم بطريقة رهيبة . وعدند يكون من العدل في تلك الحالة أن يلحقه العار . ويسحر منه علانية فيصح ضحية
خسارة مالية ضخمة

ماذا أقول أكثر من ذلك ؟ نعم . فكما ترون حجم هذا الكتاب فإن الفيلم سيكون طويلا في النهاية . بضعة كيلومترات تقريبا حاولت عشا أن أكتفه ولكن

* كاتبة ومترجمة من لبنان .

لكل شيء حجمه. وقد تعلمت أن أكون حذرا بشأن التدخل في حركات شخصياتي وحوارهم وألا أقدمهم في ذلك. عندما تقوم بالتدريب تجد نقاطا يوضح أنها أوضح من اللازم أو غير ضرورية

الجزء الأول في الفيلم والفي بشكل متحذلق ملموس. الجزء الثاني غير غير ملموس. «الأحلام» واقعية أكثر من الواقع فيما يتعلق بذلك دعي أضيف تعليقاً غريباً «أنا أشك كثيراً بالأحلام والروى والتخيلات في الأدب والأفلام والمسرحيات». لأن العقلانية الزائدة لهذه الأمور تزخر باللاعقلية والترتيب المسبق.

لذلك فعندما أنقل سلسلة من الأحلام. رغم معارضي وشكّي. والتي هي بالإضافة إلى ذلك ليست أخلاقية. لأنني أحب أن أفكر بأن هذه الأحلام هي امتداد للواقع كذلك فهذه سلسلة من الأحداث الواقعية التي تصبب الشخصية الرئيسية خلال فترة هامة في حياتها. هناك شيء ذو دلالة يحدث.

فبالرغم من أن جيني هي طيبة نفسية فهي لم تأخذ هذا الامتداد الواقعي بجديّة رغم معرفتها الواسعة. فإنها إلى حد كبير أمية في تفكيرها (دأ. منتشر بين الأهلّية النساينين ويمكن اعتبار هذا المرض مرصاً وطيفياً). كانت جيني مقنعة بشدة بأن الجنين هو الجنين والطاوة هي الطاوة. وطبعاً ليس أقلها أهمية أن الإنسان هو الإنسان. هذه الفجوة الأخيرة هي أحد الأشياء التي سوف تضطر إلى تعديلها بطريقة مؤلمة عندما تدرك بومضة عين أنها هي نفسها مجرد مزيج للناس الآخرين ككل. وبصراحة لست أدري إذا كان يقودوها أن تتحمل إدراكها هذا.

في تلك الحالة يبقى بديل ضعيف جداً ووحيد: أن تعود إلى ما نسيمه. من أجل الساطعة والأمان. جيني أيزاكسون، مزيج خائق ساكن من الصفات المرسومة والنماذج المختلفة للتصرفات.

ومن ناحية ثانية. فإذا ما قبلت معرفتها الجديدة فإنها تترك نفسها تنساق بعيداً وبعيداً نحو مركز عالمها بقودها ضوء حديسها إلى رحلة اكتشاف سوف تكشفها في أن إلى الناس الآخرين في تصاميم لا نهاية لها.

هناك بديل بؤسك: اللانهاية تصبح غير محتملة. الآلة تتكسرت صعوبات الرحلة. يصيبها الصب من تضاد اتساع بُعد نظرها ومن الملل الذي تسببه مثل هذه البهيرة.

تصب وتطفي. النور في اليقين الذي تجله بأنها إذا ما أطلقت النور فسبحل الظلام على أي حال. والهدوء أعقد أنه من المهم أننا قلنا كل هذا نظراً لما له من أهمية إزاء موقفنا من الفيلم الذي سنعرضه إنسانياً وفيها

أفهم أن نوع الفيلم الذي سيأثر عمله يقدم احتمالات خطيرة فيما لا مكانية تدفق الأفكار في نوع من الإسهال الفكري. - لأن نقرر في كل لحظة ما هو صواب وصادق وملائم يمكن أن يكون نوعاً ما خداعاً.

وكذلك فالجهد المبدول لا يميز أن يكون ملحوظاً كل شيء. يجب أن يعطى انطباعاً بأنه طبيعي. ومع ذلك يكون ممكناً أن نخلفه من مصادر مادتنا المخذودة. نسطق إذن في مغامرة جديدة:.



المشهد هو العبادة النفسية في المستشفى العام . بعد الظهر من منتصف شهر يونيو/ حزيران.

أبو مريضة عند جيني ذلك اليوم هي ماريا. واضع أنها كانت تبكي. تجلس مجذوبة وذراعاها مشدلتان على الجانبين . شعرها الأسود ينسدل على كتفها كلفاً ومشابكاً .. ووجهها الجميل وأرماً تسكوه البقع. تملق جيني في عنبر الزينة الوحيد في الغرفة البهواء العذرية . لوحة زيتية بغضبة . ربما تكون هدية من أحد المرضى ذوي الميول الفنية . وهي تزيد من خواء الغرفة .

جيني : (بعد انتظار طويل) نحن نجلس هكذا منذ نصف ساعة . يجب أن أذهب سريعاً وستكون لدينا فرصة أخرى للكلام يوم الاثنين

ماريا : آه ، تعالى .

جيني : لا أدري ما تعنين .

ماريا : أنت تعلمين جيداً أنني قد فقدت حشوة ضرس .

جيني : كلا ، لا أعلم .

ماريا : الهارحة حضرت الممرضة وأخبرتني أنه يتوجب على الذهاب إلى طبيب الأسنان .

جيني حسناً .

ماريا : أنت التي رتب هذا الأمر اليس كذلك ؟

جيني : صدقاً ، لا أدري ما الذي تتكلمين عنه .

تنهض ماريا ببطء . وجهها شاحب جداً وعيونها يسكنها غضبٌ كامن . تنصق في وجه جيني . تبقى جيني جالسة وتبدو عليها سيماء المفاجأة أكثر من الاضطراب .

جيني : اجلسي ودعينا نلقب هذا الموضوع .

(بسرعة البرق تمسك ماريا ملف أوراق موضوعاً على الطاولة وتهوي به على رأس جيني بكل ما أوتيت من قوة . ترفع جيني يدها في الوقت المناسب لتبعد عن نفسها هذه الضربة).

جيني : (بغضب) لا تكوني غبية .

تتناثر محتويات الملف في مختلف أرجاء الأرضية . تمسك جيني بقبضتها كتف ماريا وتدفعها نحو أحد الكراسي .

جيني : (بغضب) اهدئي واجلسي يا ماريا !

(تهدأ ماريا وترجع ظهرها على الكرسي وهي تنظر إلى جيني بتعبير جريح . تجلس جيني بقرعها على كرسي أصفر خشبي).

جيني : إنك دائماً تتذرعين بأسباب .

(ولكن فبرتها لم تعد عدائية . ترفع ذراعيها وترجفها أولاً على وجهتها ثم تصلب ذراعيها فوق رأسها كطلل مكتئب).

جيني : اعتقد أنني أرسلتك إلى طبيب الأسنان كي يعطيك حقنة أليس كذلك ؟ مسكناً . أليس كذلك يا ماريا.

ماريا : سألت الممرضة فقالت لي قد اضطر لأخذ حقنة . وعندما قلت أنني اعتقد أنها ليست ضرورية لأن الجذركان تم جشوه . قالت من الأفضل أن أهيئ نفسي لحقنة على أي حال . جيني : أنت التي اختلقت كل هذا . لقد وعدتك ألا تعطي أية حقن أو حبوب وأنا سأحافظ على كلمتي .

ماريا : أتريد أن تعرفي ما هو خطوك الفادح . حسناً ، سأقول لك لأنني استنتجت . أنت غير قادرة على الحب ! وما أعني بالحب هو الحب وليس ممارسة الجنس ، ولو أنني أشك بقدرتك على ممارستها .

هل تعلمين ما أنت ؟ أنت تقريباً إنسانه غير حقيقية . حاولت أن أحيك كما أنت لأنني اعتقدت أنني إذا ما أحببت جيني بإصرار عندئذ ربما سوف تصبح أكثر حقيقية ، وأعني أقل اضطراباً وأكثر ثقة بالنفس . حسناً ، إن الناس تفعل ذلك . أليس كذلك ، عندما يعرفون أنهم محبوبون وحتى لو كان الذي يحبهم كلب . لكن لا أمل يرجى !

تنظر جيني إلى بيهونها الكبيرة الزرقاء الرائعة الجمال ، أجمل عيون في العالم ، وكل ما أراه هو اضطرابها . ألم تحبني أحداً في حياتك يا جيني ؟ (تضحك وتمد يدها وتضعها على فخذ جيني) ماذا تقولين إذا ما رفعت يدي وصفت ذلك ؟ ماذا تقولين إذا ما خفقت يدي وبدأت بمداعبة صدرك ؟ ماذا تقولين إذا إذا خفقت يدي أكثر وبدأت بمداعبتك بين الساقين ؟

جيني : أنت لطيفة حقاً ومقنعة جداً . ولكن عليك أن تتذكرني أن على الطبيب النفسي معالجة هذه الحالة بعينها . المشكلة الكبيرة والتي لم يوجد لها حل حتى الآن هي كيف تتجنب التورط بين الطبيب والمريض .

ماريا : (بعد وقفة قصيرة) هل تحبين أن تكوني قاسية أثناء تأدية المهنة .

جيني : الآن بدأت وضع الأمور في نصابها . أنت تعرفين كما أعرف أنا إن العلاقة لن تتبدل كلياً .

ماريا : على أي حال في النهاية ستخونينني .

جيني : ماذا تعنين بـ «أخونك» ؟ أنا طبيبتك وأنا أحاول أن أشفيك . أنها مسؤوليتي أن أجد الوسيلة لذلك .

ماريا : (مسرعة) هل أنت متأكدة من ذلك ؟ أعني أليس من الضروري أن نتشارك في تحمل المسؤولية .

جيني : هذا كلام لا يوصل إلى نتيجة .

ماريا : أعني أليس علينا تقاسم المسؤولية والمخاطرة في آن ؟ لماذا تحمل أنا المخاطرة وأنت تأخذين على عاتقك الشيء

الغامض غير المؤنث الذي يسمى المسؤولية ؟

جيني : هذا غير ممكن عملياً .

ماريا : لم لا ؟

جيني : مثل هذه الاختبارات جرت من قبل وكان نجاحها محدوداً .

ماريا : نجاحها محدود . انت رائدة !

جيني : ماذا تفعلين الآن ؟

ماريا : (بهدهو) إذا لن تمارسي فعل الحب معي ؟

جيني : (مبتسمة) كلا ، طبعاً لن افعل . ولكن إذا ما كنت ترغبين في الاستمرار بمحاولتي علاجك فأنا سأفعل كل ما في وسعي بسعادة .

ماريا : انظري إلى لمدة دقيقة . كلا . انظري فعلاً . انظري في عيوني يا جيني . ماذا ترين ؟

جيني : أرى أنك تحاولين تمثيل دور ما .

ماريا : ماذا أمثل ؟

جيني : الكرب . الخوف . الكرب على ما اعتقد .

ماريا : وماذا أمثل الآن ؟ انظري جيداً .

جيني : لا اعرف .

ماريا : كنت أعتقد .

(ضحكات)

جيني : لا أستطيع أن أقول ذلك .

ماريا : كلا لا تستطعين . (تنوّف) مسكينة يا جيني .

جيني : ليس هناك ما يدعوا للشفقة على .

ماريا : كلا ، طبعاً لا . انني أنا المدعاة للشفقة . ألا تعتقدن أن الطقس رطب وحار ؟

جيني : كان يبدو وكأن عاصفة تلوح في الأفق بعد الظهر .

ماريا : ألا تشعرين أحياناً أنك عاجزة ، فاقدة الأمل والقوة بسبب عجزك .

جيني : ماذا تعنين .

ماريا : اعني كطبيبة نفسية .

جيني : لا اعتقد ذلك .

ماريا : أنا متأكدة أنه على الصفحة الأولى من كتابك الدراسي الأول قيل أن الطبيعة النفسية لا يجوز إطلاقاً أن تشع بالعجز واليأس ، وأن تكون ضعيفة خائفة القوي . وإذا ما شعرنا خلافاً لأية قواعد بأنها عاجزة خائفة القوي فطبعاً ألا تعترف بذلك . ألا يوجد هذا على أول صفحة من كتابك الدراسي الرئيسي ؟

جيني . نعم ، أنها تقول ذلك فعلاً .

(تحاول ماريا تقبيل جيني ولكنها تدفعها بعيداً . ثم تبدأ ماريا بالضحك . تهرأسها وتضحك تنحني لتلتقط الأوراق المبعثرة على الأرض . تدفعها جيني جانباً وتلقطها بنفسها . فجأة تغادر ماريا الغرفة وتغلق الباب دون إحداث أي صوت . تجلس جيني على الكرسي الأصفر وهي ترتجف .)

في تلك الأمسية العاصفة من شهر يونيو تنتقل جيني إلى منزل جديها . أنهما يسكنان شقة فسيحة من طراز قديم في شارع هادئ بالقرب من حديقة عامة تحدها مياه فسيحة ولها مَنَارات موزقة بالقرب من المياه . وعلى الجانب الآخر هناك كنيسة من العصر الفكتوري يرسل برجها العالي النحيل ظلالة على طول الشارع في الصباح الصيفي المبكر .

وفي هذا المساء بالذات تبدو البلدة مهجورة ، فلا تجد جيني عناءً في إيجاد موقف لسيرتها مباشرة عند المدخل المزخرف لبناء المنزل .

تدخل إلى الرواق بأنفاقته الرصينة التي أصبحت رثة بفعل الزمن : درج رخامي ، سياج سلم نحاسي ، بساط أحمر سميك ، زجاج شبابيك معقّف لوحات على الجدران ، موزاييك على الأرضية ، حمامات مصابيح جدارية مميزة الشكل ترسل ضوءاً موحشاً على كل هذا البهاء .

قصاص المصعد يرسل صريخاً وهو يهبط ويتوقّف متنهكاً . يُفتح باب المطعم جانباً وتظهر امرأة ضخمة متدثرة كلياً بالسواد تتلمس طريقها إلى الخارج . تحمل بمقبضها عصاة بيضاء . توقف جيني فجأة اندفاعها لتساعد السيدة المعجوز ، فهي تبدو وكأنها في منزلها . بعد أن وقفت على أرض ثابتة ، سارت بسرعة منغلة نحو السلام ، تمسك بالسياج بلا تردد وتبدأ نزولها نحو باب الشارع .

تدور إلى الخلف وكأنها تدرّك أن هناك من يراقبها . وجهها قوي وشاحب جداً . محجر عيناها اليميني محملاً أجوف . عندما تشاهد جيني تبتسم ابتسامة خابية وتدور باتجاه الباب الذي تفقحه دون أدنى صعوبة .

(السيدة امرأة مليئة بالحياة وسمية ذات عينيّن صافيتين وخدين لا يزالان أملسين مودين . تعانق حقيقتها بسعادة .) السيدة : لو تعلمين كم أنا سعيدة برؤيتك وأنا وجدك أصابتنا نشوة مفاجئة طوال اليوم . تعالى معي لأريك . وضعتك في غرفة كارين . لن تنزعجني هناك . وآلآن وفي فصل الصيف لا يصدر أي صوت عن الشارع . هل تفضلين وسادة أقسي؟ على ما أتذكر أنك ..

تعطيه الجدة الشاي على صينية صغيرة تضعها على ذراع الكرسي. وعلى صحن شريحتان من الخبز المحمص مدهونتان بالزيت.

الجدة : وكيف حال أنا الصغيرة ؟

جيني : ذهبت البارحة إلى مخيم فروسية وما لبثت أن وقعت في حب فتى يكرها بثلاثة أعوام . يخبرها عن ثورة العالم . والأمور على أحسن ما يرام .

الجدة : هل الولد في نفس المخيم أيضاً ؟

جيني : جدتي العزيزة لا تحملي همّاً . أنا اتمت الرابعة عشرة وتستطيع أن تعتنى بنفسها .

الجدة : هل تأخذين سكرًا ؟

جيني : نعم شكرًا . ثلاث قطع . جدتي ! هل صنعت الفطائر المستديرة : في الوقت الذي قررت اتباع نظام غذائي خاص .

الجدة : لم اسمع شيئاً أغيب من هذا .

جيني : على أي حال بعد مخيم الفروسية ستذهب أنا لتمتلك مع صديقتها المفضلة سكاين ، ولن تعود للمنزل حتى بدء المدرسة .

الجدة : ومتى سيكون البيت الجديد جاهزاً للانتقال إليه ؟

جيني : أتمنى أن يكون ذلك عند بداية أغسطس . لقد أقسم البنّاؤون بالكتاب المقدس . لا أحد يعرف على أي حال .

الجدة : وستنقلون طوال فترة الصيف .

جيني : نعم .

الجدة : ألن تأخذني أية أجازة إطلاقاً ؟

جيني : آه ، أريك وأنا قد نذهب إلى تيورمينا في أكتوبر . سوف نرى .

الجدة : فقط ما هو نوع هذا العمل ؟

جيني : أنا أخذت مكان الممرضة الطبي للعيادة السيكولوجية في المستشفى العام .

الجدة : أجبني أن يكون المردود المالي مرتفعاً ؟

جيني : نعم ، شكرًا يا جدتي ، المردود المالي جيد .

الجدة : كيف ترين عملك ؟

جيني : أنا من نوع البشر الذين يحبون ما هم فيه . أنا أشبهك .

(الجدة التي انتهت شرب شايتها بدأت تفرق الجوارب ، تلقي النظر على حفيدتها من فوق نظارتها)

الجدة : ما بالك ؟

جيني : بالنسبة لي ؟ أنا جيدة .

الجدة : هل هناك من خلاف بينك وبين أريك ؟

جيني : كلاً ، شكرًا يا جدتي هذا جيد .

الجدة : دعيني أرى الآن ... لقد أخليت لك المكتب وإحدى الخزائن . تستطيع أن اجلي الأخرى أيضاً إذا لم يكن لديك متسع من المكان . أنها ملابس صيفية قديمة فحسب . لا أدري لم هي مازالت هنا . من الأفضل أن ...

جيني : جدتي الحبيبة خزانة ومكتب أكثر من كاف .

الجدة : إذا كنت بحاجة إلى طاولة كتابة أكبر نستطيع إدخال تلك الموجودة في غرفة كارل . من المستبعد حضوره هذا الصيف ، وربما أنت ...

جيني : أستطيع أن اتدبر أمري بهذه الطاولة .

الجدة : دعيني أن أقول لي إذا ما احتجت شيئاً . أنا وجدك كنا ننظر حضورك .

جيني : وأنا كذلك .

الجدة : والآن دعينا نذهب ونحیی جديك .

جيني : كيف حاله ؟

الجدة : اعتقد أنه أحسن (تضحك ضحكة صغيرة) تعلمين أنه قد أصبح ظريفاً جداً .

(يدخل غرفة استقبال الجد والجدة مثل دخول العالم الذي مات بانتقام الحرب العالمية الأولى. الستائر ، كل ما هو معلق ، البسيط ، المفروشات ، الصور ، حاملات المصابيح الجدارية الدائرية . الأبواب الفرنسية العالية ، الساعة النحاسية ، المدفأة المفتوحة ، المرايا ، التماثيل النصفية الصغيرة ، أعداد لا تحصى من صور الأولاد والأحفاد والأصدقاء والأقارب . أواني الزهور وأصص النباتات... كل شيء هنا يعيش حياته الهادئة الودية في ضوء النهار المريح للنظر وغسق الأماسي الطويلة .

يجلس الجد في كرسي كبير مريح ، الدلالة الوحيدة على مرضه السابق شحوبه . وهو نظيف اللثاب حلوق الذقن . إلى جانب الكرسي طاولة منخفضة تتراكم عليها الكتب والجرائد والألبومات ، وكذلك كأس من الشراب الصافي .

مد الجد يده وأخذ يقرب جيني إليه ، وبينما هما يتعانقان تنزلق نظارته إلى الأسفل بصورة معوجة. تبدو على الإثنتين علامات التأثر) .

جيني : مرحباً يا جدي ! جئت لأمك فترة شهرين . أريك يهديك السلام . إنه في شيكاغو يتابع أعمال مؤتمر . لقد تكلمت معه على الهاتف وقال أن لديه الكثير ليخبرك به . جدتي تقول إنك تشعر بتحسن وهذا يبدو عليك . سوف تشرب فنجاناً من الشاي معنا ، أليس كذلك ؟

چینی : (تضحك) كلا ، قطعاً كلا !

الجدة : هنالك شيء على أي حال .

چینی : أنا فقط مضطربة قليلا . لم أشف حتى الآن من تلك الانفلونزا التي أصابتنى في الربيع . ربما أكون بحاجة إلى فيتامينات أو ما شابه ذلك .

يسمع صوت نخير من كرسي الجد . تقف الجددة فوراً وتذهب إليه ثم تنادى چینی .

فتح الجد الأبوم صور قديما . هنالك صور من صيف بعيد عندما كانت چینی فتاة صغيرة وكان المنزل الكبير في الأربخيل ، مليئاً بالأولاد والكهار .

الجدة : اعتقد أن هذا كان صيف الثمانية والأربعين . نعم ، لا ريب أنه ذلك الصيف لأن جريتاً كانت حاملاً وراجنر كان مولوداً في بداية سبتمبر . كما كان عددنا كثيراً عندئذ ! وذلك القارب البائس الذي كان لدينا والذي كان دائماً يتحطم . كم كنت ازدرية .

(تقول الجددة هذا على سبيل الإغابة بينما يبتسم الجد ابتسامة ساخرة . ثم يشير بأصبع طويل نحيل إلى صورة لچینی وهي في الثامنة من العمر .

تقف صغيرة نحيلة جداً ضئيلة تتطلع بسرور إلى الكاميرا ، وتمسك رجلاً بيدها) .

چینی : أه كانت هنالك أسباب لذلك .

الجدة : يجب جدك أن يتذكر هذه الصور القديمة ، باستطاعته الجلوس لساعات يتأملها .

(ترتّب على حده قليلاً وتتابع رفو الجوارب . تبقى چینی واقفة بجانب الكرسي تاركة جدّها يغوص في الماضي).

في ساعات متأخرة من نفس المساء وچینی لا تستطيع النوم . أخيراً تقوم وتمشي بخطى خافتة نحو المطبخ . تستنّ قليلاً من الحليب ، تأخذ بانته الكبد ومخلل الخيار من الثلاجة وتضع الزبدة على قطعة من الخبز الطازج ، ثم تجلس على طاولة المطبخ الكبيرة . تفتح الراديو الصغير المحمول الموضوع على الرف قرب النافذة فتهدأ نفسها بالاستماع إلى سوناتا لموزارت . وحتى تبعد نفسها أكثر تلتقط مجلة قديمة وتفتحها على الطاولة .

الشباك مفتوح قليلاً على الليل الدافئ . بدأت تمطر وبين الفينة والأخرى يسمع صوت الرعد عن بعد .

يفتح الباب والجددة تختلس النظر إلى الداخل . تلبس ثوباً للخروج أخضر غامقاً طويلاً . شعرها الذي تتخلله مسحات

حمراء جُمع بضفيرة كثيفة .

چینی : مرحباً ، هل ترديدن سنويقتاً وبعض الحليب ؟

الجدة : كلاً أعتقد اننى سوف أصنع لنفسى بعض القهوة . لا شيء يدفعنى إلى النوم أكثر من فنجان من القهوة القوية في مثل هذا الوقت من الليل .

چینی : هل جدى نائم ؟

الجدة : لمدة خمسين عاماً خلت لم أتمكن من التخمين إذا كان جدك نائماً أم لا . يذهب إلى السرير ويضع يديه على صدره ويبدو كالمك في عظمتة . وعندئذ من اللعب مخاطبته . فهو يدخل إلى داخل نفسه ويغلق الباب .

چینی : ظننت أنه كان يبدو شديد التعب .

الجدة : الظل تصنّ ، وفي بعض الأحيان أصبحنا نستطيع المحاورة . ولكن انت تعلمين كم هو قليل الصبر . يغضب كثيراً إذا لم تفهمي ما يعنيه .

چینی : كيف تتأقلمين مع كونك ممرضة طوال الوقت ؟

الجدة : أه لا يستطيع أن يصدر الأوامر إلى لمجرد أنه مريض .

چینی : ألا تمنين أبداً أن تكوني أكثر حرية ؟

الجدة : أن يموت جدك ، تعين ؟ أن يكون لدى من أراءه وأغضب منه وأريت على حده أي مجرد اتكلم معه ... شيء مهم .

چینی : أعتقد كذلك أيضاً .

الجدة : سأخبرك أمراً . جدك لم يصبح ذلك العالم المشهور كما توقع الجميع . وكان عديم الصبر إلى أبعد الحدود ومتعالياً . خلال تلك السنوات كنت متعبة من أدائه . في الواقع كدت أن أترك البيت مصطحبة كل الأولاد . كان لا يحتمل .

چینی : ولكنك لم تتركي فعلاً ؟

الجدة : كلا لم افعل .

چینی : هل حدث شيء خاص ؟

(تحسني الجدّة ما تبقى من القهوة وتنظر إلى چینی . تضحك ضحكة قصيرة وكأنها بخلى . چینی التي شعرت لأول مرة منذ سنين بالدفء والاسترخاء بدأت تضحك أيضاً . أخذت يد جدتها) چینی : اخبريني الآن .

الجدة : واستمرت في الغضب من جدك يوماً بعد يوم لأنه كان لا يتوقف عن التذمر من كل شيء . من المال وإدارة المنزل وثياب الأولاد ومظهرى الخارجي ولا أدري ماذا غير ذلك . كنت متعبة جدّاً - كان على القيام بمهنة التدريس ، وكنا في بداية انتقالنا إلى ايسلا ، وكل شيء في غير موقعه . خسناً ، في يوم من الأيام كنت أجري مسرعة في شارع جاردين إذ كان على أن

أذهب إلى المنزل خلال فترة الغداء لسبب ما ... آه نعم ، ليندا كانت مصابة بالحصبية وكانت ابنة أمها المدللة .
جيني : وبعد ذلك ؟

الجدة : جينياً ، تصادف أن نظرت إلى أعلى فوجدته هناك يسير على الجانب الآخر من الشارع . كنت أتية من المدرسة ، وكان هو في طريقه إلى شارع كوين ، وهكذا كان ظهوره إلى ثم استدار عند الزاوية .

جيني : هل كان هناك شيء خاص في طريقة نظره إليك ؟
الجدة : الجد ؟ كلا ، إطلاقاً . كان يسير برشاقة ، ظهوره مستقيم وانفه مرتفع في الهواء كالعادة . نشيط جداً وأنيق وقبعته بزوايتها المتعالية العادية . آه كلا ، كان يبدو متشامخاً مثل العادة . أتوقع أن تفهمي هذا أكثر مني حيث أنك نلت درجة الدكتوراه بكل التواتر العقل . قد يكون لكل منها اسم لاتيني .

جيني : ليس هنالك أي شيء عن الحب في كتبنا الدراسية .
الجدة : فهمت . هُتمَّ .. حسناً لا أستطيع أن أسميه حباً بالضبط . أنه نوع من التفاهم . فجأة أدركت معنى مختلف الأشياء : حياتي وجدك وحياته ومستقبل الأولاد والحياة الثانية ولا أدري ماذا ؟

جيني : عرفت كل هذا منذ ذلك الحين ؟
الجدة : على أن أبتذل مجهوداً كبيراً لأتذكر كيف شعرت حينئذ .

جيني : كان قديساً من قال : «الحب نعمة إلهية» . من يعيش فيها لا يدرك أنه من المختارين . الحب يؤثر في أفعالهم بشكل طبيعي تماماً كما تعطي الوردة أريجها والعنيدب أغنيته . « اعتقد كان هذا القديس فرنسيس .

الجدة : حالة من النعم الإلهية ؟ نعمة من ؟
جيني : للقديس فرنسيس بدون شك .

الجدة : (باحترام) حسناً ، هذا فقط معنى للتظاهر . بالنسبة لي الحياة كانت دائماً اعتبارات عملية .

جيني : آه ، نعم .
الجدة : حسناً ، أنه وقت النوم . من الأفضل أن أغلق الشباب خوفاً من الرعد والمزيد من المطر .

(تقوم الجدة بسرعة وتقلل النوافذ . يطفئان ضوء المطبخ ، ويقبلان بعضهما قبلة التهنيت بليلة هنيئة ويذمبان كل في طريقه . يزداد المطر انهماماً ، ويسمع صدى قفقهة على أعالي السقف.)

تتمدد جيني على السرير الكبير المريح . تتناول كتاباً ولكنها تجد نفسها في غاية اللعاس . توقف محاولة القراءة وتطفئ

النور . تتشاب وتستدير على بطنها وتذهب فوراً في النوم . تستيقظ ولديها شعور بالثقل ، مقابل سريرها في الضوء المتغير الليلي ، الذي لا ظلال له تستطيع أن تتبين كتلة لا بشكل لها رمادية متدحرجة . الآن أخذت شكلاً . ترتفع وتجمع نفسها . أنها امرأة ضخمة مرتديه لونا رمادياً . إحدى العينين مقلوبة ومكانها فجوة سوداء .

ويبدو موجه تدير وجهها الرهيب نحو جيني وتحملق فيها . ثم تأخذ بالكلام . الشفتان الرقيقتان السوداوان تشكلان كلمات لا تفهمها جيني ، والتعبير المرسوم على وجه السيدة يتبدل إلى تحمل قاس . بجهد كبير تبدأ برفع نفسها عن المقعد وهي تنظر نظرة شابتة إلى جيني التي تبادلها النظرة رغم أنها مازالت مشلولة عن الحركة . الآن تقف المرأة على الأرض وجهها مشوه الغضب . تقترب من السرير بحركات متدفقة غير حكيمة .

تحاول جيني الصراخ ولكنها لا تستطيع أن تخرج أي صوت . عندئذ فقط تختفي الرؤيا وتستيقظ تضيئ النور ، وتجلس لفترة طويلة مقيدة إلى السرير . تطرب بشدة وضوء رمادي يتشكل على مصراع النافذة . الوقت الثالثة والنصف صباحاً . تنهض من السرير وتأخذ تخطو زهاباً وإياباً في الحجرة . تشعر بالبرد فتضع عليها ثوب الحمام . تخرج إلى غرفة الجلوس ، تجلس في كرسي جدياً وتحاول تهدئة نفسها . « ما بالي ، لم أكن هكذا طوال حياتي ، ماذا أصابني ؟ » .

يبرز النهار قاسياً ورمادياً خارج الشبابيك الكبيرة . ينساب المطر على درف الشبابيك . ترسل الساعة النحاسية أربع ضربات سريعة فتجيبها النوتات العميقة لساعة الجد .

دكتور جيني ايزاكسون ودكتور هلموت وانكل يجلسان في مكتب جيني في عيادة الطب النفسي في المستشفى العام يراجعان برنامج اليوم .

يرسل وانكل الدخان حلقات متتالية بصعية ، يضع نظارات سميكة ويتكلم بلهجة قوية ولكن بشيء من الفأفأة .

جيني : ألا تستطيع إيقاف التدخين لفترة ؟ أكاد أموت من تسمم النيكوتين .

وانكل : جيني ، عزيزتي ، اغفري لي ! لفتحت الشبابك . آه أنه مفتوح . جاهز . سوف أفرغ صحن السجائر و ... على فكرة كيف حال ماريما ؟ سمعت أنك عانين من مشاكلها .

(يشكل احتفالي يبالغ في حركاته ، يلتقط صحن السجائر ويفرغه في الزبالة) .

جيني : كانت تحت رعايتي لمدة شهرين . عندما جاءت لم تكن

تستطيع بناء علاقة بأى شكل . كانت تقريباً مصابة بالإغماء التشخيصى ، يرافقه هجوم عنيف من التوتر والعدائية . الآن تستطيع على الأقل تبادل الكلام . (تتوقف) أهـ ، نعم ! أوقفنا العلاج من أى نوع -- لم تعد تتجاوب مع...

وانكل : اعرف . أنت لخيرتنى .

چينى : أنه شيء لا يصدق . أنا على أى حال لم أصادف مثل هذه المقارعة

وانكل : تعلمين كما أعلم أنا أيضاً أننا لا نستطيع أن نستبقى الأشخاص شهراً بعد الآخر دون معالجة . علينا أن نفعل شيئاً للخارجها .

چينى : ماريا إنسانة موهوبة . حساسة ، ماهرة ومجهزة تجهيزاً عاطفياً جيداً .

وانكل : ما فائدة كل هذه الصفات الممتازة إذا ما عُمَّ الاضطراب عقلها .

چينى : على أى حال اعتقد اننى احزرت تقدماً بسيطاً .

وانكل : يمكنك التخلّى عنها لى إذا ما اكتفيت بما فعلت .

وتدركين أنه من اللعب معالجة معتموهين من أمثالها . حتى الآن لا يوجد سوى حلول ميكانيكية .

چينى : وهل تستحق هذه أن تسمى حلولاً ؟

وانكل : عزيزتى چينى .. إن أحد الأطباء النفسانيين المجانين المشعورين كتب مرة أن الأمراض العقلية هى البلاء الأعظم على هذه البسيطة وتلهبها سوءاً معالجة هذه الأمراض . أنا مهال للموافقة معه .

چينى : (تضحك) انت فعلاً عالم متشجع .

وانكل : منذ عشرين عاماً ادركت القسوة غير المفهومة لأساليبنا وإفلاس التحليل النفسى التام . لا اعتقد أنه بمقدورنا شفاء إنسان واحد فعلاً . واحد أو اثنان يتحسنان رغم مجهوداتنا . چينى : الإنسان آلة ؟

وانكل : بالضبط ! نغير قطع غيار ونستأصل أعضاضاً .

چينى : على أى حال ، سابقى ماريا فترة أخرى . إذا لم يكن لديك مانع ؟

وانكل : أنت للرئيسة . الآن على الأقل . (يبتسم) هل تأذنين لى بالمفادرة الآن ؟ سأتناول الغداء مع وزير الإسكان (مدمن مخدرات عادى صعب شفاؤه) . بالإضافة إلى ذلك ، فأنا أكاد أموت توقاً لتدخين سيجارة .

چينى : إلى اللقاء .

وانكل : إلى اللقاء . وكما قلت اعطنى ماريا عندما يصيبك اللتعب

منها . ويفضل أن يكون ذلك قبل عودة أيرلن من رحلته إلى استراليا . بيياً له أن هذا مصنع عليه أن يسد تكاليفه وهو يحب أن يرى المعتموهين يتدفقون عليه . ولهذا فهو محبوب من جميع السياسيين ويستطيع أن يتسكع حول العالم ناشراً انجيله .

(يتنهد بلفظ ، يجمع أوراقه ، ويكسها فى حقيبة اليد التى تدين على وشك الانفجار . ثم يشعل سيجارة ويشفط منها بشكل مسعور) .

چينى : حسناً مع السلامة (تهوى نفسها)

وانكل : أه على فكرة ، ستحضرين حفلة زوجتى الصغيرة ، أليس كذلك ؟

چينى : كما ترى ، أنا أليس أحسن ما عندي ، ثوب يوم الأحد ، حتى إذا ما ذهبت أكون جاهزة . هل ستذهب أنت ؟

وانكل : سيكون شيئاً غير لائق حيث إنها ستقدم حبيبها الجديد سترومبورغ الصغير .

چينى : الممثل !

وانكل : هو بعينه .

چينى : اعتقد أنه ...

وانكل : أنه بالضبط يصغر زوجتى بستة وثلاثين عاماً ، إن هذا كله مؤثر (جدية) اعنى مؤثر بدون أية سخرية .

چينى : ولكن أليس سترومبورغ الشاب ...

وانكل : نعم هو كذلك . الزبائيت تحب أيضاً أصدقاء سترومبورغ من الممثلين . أنها بمثابة والدة لهم جميعاً .

چينى : إذن على أن أذهب .

وانكل : يمكنك أن تقولى لها عن لسانى أنني إتكهون شيئاً ما يمكن أن يحدث بالنسبة لسترومبورغ الشاب . واننى أحبها رغم كل شيء .

(يتابع إشعال سيجارة جديدة) .

تفتح السيدة وانكل الباب بنفسها . عندما تلمح چينى تنفجر بالضحك .

(وإذا ما كان أحد يرغب فى معرفة ما هو شكلها ، أنها امرأة صغيرة حيوية ، دافئة ، وصدوقة ذات شعر قصير رمادى ووجه دائرى طفولى وعينون بنيتين طريتين) .

الزبائيت : چينى ! حسناً هذا وقت مناسب لظهورك

چينى : (مرتبكة) ألم تكن الساعة الخامسة ؟

الزبائيت : كلا ، لقد كانت الساعة الثانية وقد غادر الجميع تقريباً . ولكن ادخلى . كم أنا سعيدة لرؤيتك . ما أظرف لباسك . هل هو جديد ؟ وكـم أنت جميلة ! يا لهى ، يا ليتنى اشبهك ! يا عزيزتى

أنا سعيدة برؤيتك . (قيلة) أين زوجك ؟ أه ، طبعاً هو في أميركا .
كم ذلك لطيف .

(تضحك الاثنان بفعل الصداقة ويسبب إسرافهما في الشراب .
تأخذ جيني من ذراعهما وتقودها نحو الاستوديو الكائن طابقين
إلى الأعلى والمليء بالمفروشات والأشياء حديثة الموضة .
الحيطان ملئية بلوحاتها التي تعبر عن شيء من حب الحياة .
وتخيم على كل هذا شمس الصيف المبكرة . أبواب حديقة السطح
مفتوحة على مصراعها تسمح بدخول النسيم القادم من
الميناء .

تأخر ضيف أو اثنان وتسرع اليزابيث لتقدمهما) .
اليزابيث : هذا هو مايكل . أنا أحبه فعلاً بجنون وهو لطيف جداً
معي . أنه شيء غير حقيقي . وهذا أفضل أصدقائه واسمه لودفيج
لا يجب أن يدعوه أحد لودي . وهذا توماس قد تكونين سمعت
عنه ، أنه الشخص الذي يسافر حول الدول للنامية ليطلع الفتيات
كيف يستعملن موانع الحمل . إنه شيء مسـلٌ بشكل مخيف
بالإضافة إلى أنه أطرف دكتور في الدنيا إذا كنت تشكين من
الحب ، تعرفين ما اعني . وهذا ... كلا ، لا أملك أية فكرة . ميك
لعبتي ، هل تعلمين من هو هذا ، حسناً ، دعينا لا نزعه ، أنه
يأخذ إغفاءة ، واعتقد أنني سأفعل ذلك بدوري بعد أن تهجم علينا
الآن هو دائماً متورط جداً ، كما تعلمين . وهاتان زوج من
الفتيات الفاتحات الماهرات جداً واللتان افتحتا وكانا عند
الزاوية . (تهمس) هنالك شيء حول هؤلاء الفتيات الشابات في
قمصانهن ذات القصّة المنخفضة . تخيلي إذا ما كنا سوف -
تخيلي لو أنت وأنا -

(تنفجر في قهقهة كالشخير وتضحض جيني إليها وهي تضحها
نحو الباب الذي يمتد على كامل الجانب البعيد للطابق الأرضي)
جيني : والآن أنت سعيدة .

اليزابيث : أقولها لك فقط يا جيني ، لأنك تفهمين هذا النوع من
الأشياء .. من الطبيعي أن تكون عندها مشاكل .

جيني : أه ؟

اليزابيث : وداعاً يا جيني .

جيني : وداعاً يا اليزابيث .

اليزابيث : مايكل معقد جداً . أحياناً أكاد أخاف منه . تعرفين أن
لودفيج حقيقة شيء سيء . ولكن عليك أن تأخذي القسوة مقابل
النسالة . وبشكل عام اعتقد - أننا ما يمكننا أن نسميه - سعداء .
جيني : كيف كان ذلك ، يا اليزابيث ؟

اليزابيث : أدركت أخيراً أنني معتنة . معتنة بتواضع لو تعلمين ما

أعني . ليس فقط ما جدت مع مايكل ولكن لأنني مازالت احتفظ
بنفسي . اعلم أنها أحاسيسي ومشاعري ، لأنه لا فجوة تفصل بين
نفسي وما تعاني من تجربة . يا الهي كم أعبر عنها بطريقة
سينة .

جيني : أكاد أحسك .

(عندما كانت اليزابيث على وشك الإجابة تظهر الفتاتان شديداً
المهارة ببلوزتهما الديكولتيه . حضرتا للوداع . فتتشغل هي
نفسها بمرافقتها إلى الباب . تترك جيني وحدها ليرهة . تجلس
في زاوية منزوية وتطلق عينها .)

(فجأة تشعر بأن أحداً يراقبها . تلتفت إلى الوداع . خلفها بشكل
غير مباشر يجلس الدكتور توماس جاكوبي وقد غرق في كنية
وثيرة . يتيسم متجشعاً . تبادلها جيني الابتسامة .)

توماس : كيف حالك ؟

جيني : حسناً شكراً . وكيف حالك يا تري ؟

توماس : أنا دائماً جيد .

جيني : إذن عماذا سوف تتكلم الآن ؟

توماس : لدينا موضوع ممتاز .

جيني : أه ؟

توماس : لديك مريضة تصادف أنها اهتت غير الشقيقة .

جيني : ماريا ؟

توماس : نعم .

جيني : من غير اللائق مناقشة وضع مريضة في مثل هذا الإطار .

توماس : (بمرح) لسنا مضطرين لذلك .

جيني : ماذا تعني ؟

توماس : باستطاعتنا تناول الغذاء معاً . هنالك مطعم صغير عند
الزاوية تماماً .

جيني : حسناً ، كنت أريد أن ...

توماس : حسناً ، مرة أخرى إذن ، أنا في البلدة حتى منتصف
أغسطس . وداعاً يا جيني .

(يقف متمسكاً ويتركها . ترى الآن أن ساقه اليسرى عرجاء ؛ تبدو
متوترة ويصعب تحريكها . يتبادل مع اليزابيث بضع كلمات ، ثم
يقبلها على خدها ويعرج باتجاه القاعة يبحث عن عصاه . وكرد
فعل عفوي تنهض جيني بسرعة وتسير مهولة إليه .)

جيني : انتظري في المطعم . سوف اجزي مكاملة هاتفية ، هذا إذا
ما كان العرض لا يزال قائماً ؟

(ينظر توماس إليها بابتسامة ثم يومئ برأسه علامة التأكيد ،
يفتح الباب الأمامي . تذهب جيني بحثاً عن اليزابيث الموجودة

فى المطبخ مع الولدين الاثنين. منهمة فى تنظيف المكان لأنها
إنسانة نظيفة).

جيني: هل استطيع إستعمال هاتفك ؟

اليزابيث : ختاً يا عزيزتى . استخدمى هاتف غرفة النوم حتى لا
يزعجك أحد . اعتقد أن المكان يبدو مقلوياً ، فالأولاد بدأوا
يجربون ملابس الداخلية جميعها مباشرة قبل حضور الضيوف
(ضحكات) أصابونى بالخوف - وهددوني بأن يظهروا وهم
يجربون وراءهم فساتين السهرة الخاصة بى .

(تدخل جيني إلى غرفة النوم . حتماً إنها فى حالة من الفوضى
تجد التلفزيون على الأرض ملقى تحت الأريكة).

جيني : أهلاً مارتن ! كم أنا محظوظة لأننى وجدتكَ . أسفة الموعد
هذا المساء قد أُلغى. ماذا ؟ نعم ، أنه مريض . نعم ؟ هل قابلت
شخصاً آخر ؟ لا تكن سخيلاً الآن ، يا مارتن . الغيرة تنمى لا
مكان له بيننا . (يضحك) نعم ، اعرف أنك كنت تزمع . مع
السلامة يا عزيزى (تضع الساعة مكانها) يا الهى ! يا الهى
الموجود فى السماء .

(فى هذه الحالة تشق اليزابيث الباب وتختلس النظر إلى الداخل
وهي تبسم بسعادة غامرة. ثم تدخل)

اليزابيث : هل ستقتولين الغداء مع توماس ؟

جيني : هل كنت تستمعين ؟

اليزابيث : يا عزيزتى يبدو عليك الشعور بالذنب بشكل مخيف
وهذا شيء متير .

جيني : (تضحك) هل أنا كذلك ؟

اليزابيث : توماس مهووس بالنساء ولكنه مشوش جداً .

يسعدنى سماع ذلك .

اليزابيث : أيام زواجى من كارل توماس كان شاباً سيئ السلوك
ومزاجياً جداً . وحساساً جداً . حساس لدرجة أننى ... حسناً لا
داعى لذلك . مع السلامة يا عزيزتى . اعتنى بنفسك . سوف ادعوك
الأسبوع القادم لأرى كيف سارت الأمور .

(تتعاثقان بحرارة وتقبلان بعضهما البعض .

ترافق اليزابيث جيني حتى الباب . مايكل سترومبورغ العاشق
الشاب يهيم شارداً بجانب عقيقته . يضع نزعاه حولها ويقبلها
قبلة قوية على أنفها المتعالى قائلاً أن عليه القفز إلى أسفل
لشراء سجاير قبل أن يقفل الدكان الكائن عند الزاوية . تضع
اليزابيث يديها على وركيه وتهزه بلطف ويحضان بالغ سائلة إياه
إن كان يملك نقوداً . نعم لديه .

تهبط جيني ومايكل الدرج بسرعة).

مايكل : أنت إنسانة متكتمشة أليست كذلك ؟

جيني : نعم ، ولماذا ؟

مايكل : عندى صديقة قد تحتاج نصيحتك .

جيني : أغلب الظن أن هذا سيكون صعباً . فأتأ لا أمارس العمل
الخصوصى .

مايكل : لسوء حظ صديقتى . كنت أراقتك . تبدين ظريفة .

جيني : هل أنا كذلك ؟ شكرًا لك .

مايكل : هل لديك وقت للكلام ؟

جيني : خمس دقائق .

مايكل : لنذهب إلى ساحة الدار . نستطيع أن نجلس هناك .

(ساحة الدار مزروعة بالأشجار والشجيرات وبها ينبوع صغير
أخذ إلى النوم مساءً . ترتفع البنايات القديمة المقسمة إلى شقق
حولها . هنالك مقعد حديقة أبيض صغير . قدم مايكل لجيني
سيجارتته الأخيرة . ترفض . يأخذها لنفسه ويدخن لفترة من
الزمن بصمت . تسترق جيني النظر إلى ساعتها).

جيني : حسناً ؟

مايكل : أنا متفعل بشيء ما .

جيني : هل هو بخصوص صديقك لورديج ؟

مايكل : كلا ! لا اعرف أحدًا أقل خوفًا من الموت من لورد .

جيني : إذن صديقك خائف من أن يموت .

مايكل : بالضبط .

جيني : وهل هذا يشغل بالك ؟

مايكل : هل تعتقدن أن بعضهم يمكن أن ينتحر لخوفه من
الموت؟ يلوح إلى أن هذا نوع من الجنون ولكن هل هو شيء
ممکن؟

جيني : أنه ليس شيئاً غير مألوف .

مايكل : أى إنسان يخاف الموت بشكل دائم لا يمكن له أن يسعد
فى الحياة .

جيني : كلا .

مايكل : أنه كالمريض .

جيني : ألا تعتقد أن صديقك يجب أن يستشير طبيباً ؟

مايكل : بحق يسوع نعم . أنه يذهب من مشعوذ حذق إلى آخر
ويتكلم بحماقة عن خوفه من الموت .

جيني : حسناً ؟

مايكل : آه ، يستمعون إليهم بلطف ويصفون له المهدئات . (ينظر
إليها) جدية ، جيني ، أليس هنالك من علاج لعذاب الجهنمى .
جيني : إذن الصديق هو أنت .

مايكل : نعم ، يا عزيزتي . أنت ذكية جداً أخيراً .

(يبتسم بقمه الجميل والعيون الزرقاء الكبيرة يغرق لونهما بفعل الخوف)

چيني : باستطاعتك الاتصال بي يوم الاثنين في المستشفى . هاك الرقم . من الأفضل أن تتصل بعد الغائمة صباحاً . عندئذ سأرى ما أستطيع أن أفعله .

مايكل : ولكن ماذا عليّ أن أفعل حتى ذلك الحين ؟

چيني : هل الأمر بهذا السوء ؟

مايكل : نعم . فجأة يتوقف الزمن ، والثواني تصبح لا نهائية . أنها مثل الجلوس في طائرة توقف محركها . كل خطوة أخذها كل كلمة أقولها - كل برهة ... شيء مضحك أليس كذلك؟ أنا أكثر الناس حظاً في العالم . أنه الصيف . اليزابيث ألطف أم صغيرة يتخيلها الإنسان . أنا موهوب جداً . توماس الديناصور الهرم - رأيته بأعلى - كنت أصدقاء لفترة من الزمن ، أنه نوع يائس من الناس . قد يقوم بعمل يائس وهو بالفعل أيضاً حاول أن... حسناً إنه يقول إن الطريقة الوحيدة للتخلص من الخوف ، من الموت ، هي أن تحب الحياة وكأنك لن تموت أبداً . كل هذا يناسبه أن يتكلم عنه . هكذا هو الأمر يا چيني ! أخاف أن أنهب للنوم عشياً لأنني قد لا استيقظ مرة ثانية . وأعرف أن هذا لا بد منه . أنا ، أنا ، أنا مايكل ستروميورغ سوف أموت في أية لحظة بطريقة أو بأخرى . لا فائدة من البكاء أو الركض أو الاختفاء . لو كنت أؤمن بشيء عظيم فالأمر يبدو مختلفاً . أحياناً أعرف كيف هي راحته .

چيني : كيف هي الرائحة ؟

مايكل : رائحة الموت . نتانة الجثث . انظر إلى يدي أضعها على أنفي واستطيع أن أشمها . حلوه بشكل مرض ومثير للاستفراغ . (العيون الزرقاء المكروبة . وجه الممثل الجميل ، الصوت المدرب جيداً)

چيني : اتصل بي يوم الاثنين .

مايكل : چيني .

چيني : نعم ؟

مايكل : ألا تخافين أبداً من الموت ؟

چيني : كلا ، لا اعتقد ذلك . أنا مثل معظم الناس ، الذين يعتبرون أن الموت شيء يحدث للآخرين ولكن ليس لهم بالذات .

مايكل : هل عليك الذهاب الآن ؟

چيني : نعم .

مايكل : حتى نلتقي إن شاء الله يا چيني . شكراً على المحادثة .

چيني : ستكلمني يوم الاثنين . حتماً .

مايكل : حتماً .

(يرسل ابتسامته الساحرة ويهدئ الكرب الساكن في عيونه الزرقاء الكبيرة . فجأة تشعر چيني بالقلق)

چيني : أأنت تقوم بفعل مجنون ؟

مايكل : مجنون ؟ أه ، عرفت ، كلا ، كلا لا تخافي يا عزيزتي . في هذه اللحظة أنها دورة مجنونة . لن أكون وحيداً للحظة واحدة . (تنهض) ألم تكن تريد شراء سجان ؟

مايكل : نعم ، ولكنني سأجلس هنا لبرهة من الزمن حتى ارتاح . أريح أذني من حوار القروء في الطابق الخامس . أنا أحبه - أه حتماً أحبه - ولكن في بعض الأحيان يصيبني بالمرض ، إذا كنت تعرفين ما أعني .

چيني : إلى اللقاء .

مايكل : احترسي من توماس !

چيني : أه ، لماذا ؟

مايكل : إنه "أليس" في بلاد العجائب بشكلها الحقيقي ، وإن بصورة أكثر بلادة إذا كنت تدرकिन ما أعني .

چيني : كلا

مايكل : اعلم قبلة مني !

چيني : (ضاحكة) اعلم إياها أنت ، إلى اللقاء .

(يضحك الاثنان وتترك چيني الممثل ليرتاح بعد مشهده الكبير) هي الآن واقفة في الشارع . أنه ضيق وملتقو وعلى جانبيه بيوث قديمة عالية . الهواء مازال دافئاً بفعل الشمس ، رغم تجمع الفسق . تدق ساعة الكنيسة المجاورة الثامنة . يسير الناس متجاوزينها . تسير بضع خطوات ثم تقف . تراودها فكرة أن تدور وتختفي حول الزاوية . ولكن توماس كان قد شاهدها . كان ينتظر خارج المطعم مخفياً جزئياً خلف المظلة المنخفضة .

توماس : هل تدخل إلى الداخل أو أنك ستبتعين جندك فنهريين ؟ يمكنك أن تفعل ما تريد . سوف أصاب بخيبة أمل قطعاً ولكنني لن أتكسر . أنهم يقدمون فيليه صول شهية جداً . چيني : أنا شديدة النهم .

توماس : حسناً إذن دعينا نأكل ونرى ما يحدث . حسناً ؟ (مطمع السمك الصغير خالٍ تقريباً بسبب غياب معظم الناس بعيداً خلال فترة الصيف . توماس وچيني ، بروج عالية ، تناولا المشاء المؤلف من سمك الصول الشهير والنبذ المعتق . وهما الآن يتناولان القهوة . توماس يدهن سيجاراً فاخراً ؛ وچيني

منغمسة بتناول كأس صغيرة من البراندى).

توماس : وماذا تريدان أن تفعلن الآن ؟ هل آخذن إلى المنزل أو أنك تريدين فى دورة صغيرة بالسيارة خارج البلدة ؟ منزلى يقع فى مكان جميل ولكنه متدهم . نستطيع الجلوس فى الشرفة والاستماع إلى الموسيقى . ادعك أيضاً بسكون كامل إذا وجدت ذلك مناسباً أكثر لك .

جيني : نكلمك وكأنك كتاب .

توماس : إنها فقط طريقة ما فى الكلام . أنا خجول قليلاً كما ترين .

جيني : (تبتسم) أنت خجول ؟

توماس : صدقى أو لا تصدقى ولكننى تقريباً خجول . أنا أعيش كثيراً لوحدى كما ترين . ماذا عنك ؟

جيني : أنا لست معتادة الكلام . لأننى أنا أيضاً اعتبر خجولة . بالإضافة إلى ذلك . أنا غير معتادة أن أكون فى مثل هذا الوضع . توماس : أى وضع ؟

جيني : تناول العشاء مع رجل غريب . وإذا تكلمت بصدق فأنا أشعر أثنى جسورة . والأكثر من ذلك لم اخرج بنتيجة إذا ما كنت امتلك ضميراً سيئاً أم لا .

توماس : (يمرح) بعض الناس يعتبرون قضية الضمير السيئ كنوع من البهارات الإضافية على الاستماع .

جيني : (تجسم نفسها) : ألا تعذبى عن ماريا ؟

توماس : (يتنهد) من أين أبداً ؟ بشكل عام كانت تعتبر موهوبة . عملت فى الكتابة على سبيل الهواية وكذلك التمثيل ، وكانت لها علاقة حب أو اثنتان مأساويتان انتهتا إلى انفصال مأساوى أيضاً عندما تعب الشبان منها . وبينى وبينك أقول سراً اننى لا ألومهما .

جيني : آه ؟

توماس : والدة ماريا ماتت فى ظروف تراجيدية - قتلت نفسها . ماريا التى كانت شابة صغيرة فى ذلك الوقت ، جاءت لتعيش معنا . نحن من نفس الأب . فى ذلك الوقت كانت الأمور جهنمية . جيني : فهمت .

توماس : آه ، أنا لا أستطيع التذكرى . فقد كنت معظم الوقت بعيداً عن البيت ، فى البداية كنت فى الكلية ثم فى الخارج ، ولكن ماريا أشارت غضب والدى وشقيقى الأصغر حتى كاد أن يفقدا عقليهما .

جيني : ماذا تعنى بـ « أثار » غضبهم ؟

توماس : الحب وكأنه داء الغيل . واللطف وكأنه قسوة ، والتضحية

بالنفس وكأنها أنانية . والاهتمام البالغ الذى يتحول إلى أخطبوط . لا أعرف . فى بعض الأحيان أتساءل إذا ما كنت أنا المخطئ وماريا الطبيعية . وهذا يشغلنى ربما أكثر ، طبعاً .

جيني : هل تشعر بحزن تجاهها ؟

توماس : لا أعرف . عندما كنت طفلاً رأيت كلباً يقتل . اطلقوا الرصاص عليه عدة مرات . لم يمت .بقى يصرخ وينظر إلينا . أخيراً أخذ أحدهم يصب الجازولين عليه وأشعل به النار . (يتبسم) هل نذهب ؟

(يعيش توماس فى منزل قديم البناء متداعٍ يحيط به بستان مهمل بحاجة إلى تقليم)

توماس : البيت متداعٍ بفعل الزمن وقلة الصيانة . بين الفترة والأخرى يخطر لى الانتقال إلى مكان آخر أكثر عصريه ، ولكن هذا هو الحد الذى أستطيع الوصول إليه . ماذا تحبين أن تشرى . جيني : لا شيء شكرًا .

توماس : ربما بعض القهوة ؟

جيني : كلا . كلا بعد قليل ربما .

توماس : رجاءً اجلسى . هذا أكثر المقاعد راحة . أنه مقعدى . ويمكنك تجاهله فأنا الوحيد فى العالم الذى يعتقد أنه مريح .

جيني : هل تعرف ؟

(تشير إلى البيانو الكبير)

توماس : كلا . كانت زوجتى هى التى تعزف .

جيني : هل هى ممتة ؟

توماس : همم ؟ أوه كلا . تمّ طلاقنا منذ بضع سنوات .

جيني : وكان هذا نجاحاً أكثر من أى شيء آخر ؟

توماس : الطلاق الفعلى كان أكثر الأجزاء نجاحاً .

جيني : زوجى بعيد لمدة ثلاثة أشهر .

توماس : هكذا أروحيت صمناً عند الغداء .

جيني : فعلياً أنا افتقده كثيراً جداً .

توماس : آه ، أنا متأكد أنك تفتقدينه .

جيني : كل الأمور متشابهة ، فقد اتخذت عشيقاً لا يكاد يصل إلى نصف طرفه . هل تترك هذا ؟

توماس : نعم ، إلى حد ما .

جيني : لأضح الأمور بوقاحة ، فإنه عمل جداً .

توماس : إذن تخلىصى منه .

جيني : كلا سوف ينق - حتى منتصف أغسطس . عندئذ أرىك سيعود للمنزل .

توماس : ليس لديك أى علاج آخر لكرك ؟ هذا - وهناك ،

(يشير إلى الصدر والبطن)

جيني : سوف تنتقل إلى منزل جديد في الخريف .

توماس : كم هو لطيف .

(يأخذ شكل المضطرب)

جيني : إنك مؤدب جداً . هل أصابك اللضجر ؟

توماس : كلا بحتاً . أنا فقط اتساءل عن صدرك . تصوره جميلاً جداً

جيني : حتى أرضي فضولك أقول لك أنه فعلاً كذلك . عليك أن تكفني بذلك .

توماس : (حزيناً) أنت تسئين فهمي ولكن لا بأس .

(يسود صمت طويل آخر . يتبادلان الانتخاب . تذهب جيني إلى النافذة وتنتظر إلى الحديقة في ضوء الشفق)

توماس : التريغيب في سيجارة ؟

جيني : كلا شكراً . أنا لا أدخن .

توماس : عاقلة . عاقلة جداً .

جيني : عاقلة أم لا . أنا ذاهبة إلى البيت .

توماس : جيني . انتظري !

جيني : أنا تعبلة جداً .

توماس : التسمحين لي أن أقود سيارتك ؟

جيني : لم تكن هذه هي الفكرة . رجاء اطلب لي تاكسيًا .

هل لك أن تصغي إلي ؟ فقط لبرهة من الزمن .

جيني : (تعبلة ومبتسمة) حسناً ماذا تريد ؟

توماس : ألا يمكن أن نكون أنا وأنت صديقين ؟ كلا لا تنخري باستهزاء .

أنا جاد ، واعني ذلك . جيني ! هل تسمعيني ؟

(توماس مازال ممتسماً ولكن وجهه معذب . جيني غاضبة جداً ، تعبلة وغاضبة . تبادلته التحديق . هي تبتسم أيضاً)

جيني : نعم ! أريد أن أعرف فقط كيف نصل من هنا إلى غرفة نومك .

وأيضاً أريد أن أعرف ما هي الطريقة الخيالية التي تمتلكها حتى تتخلص من سخافة التعرية . ثم حتماً أريد أن يقال لي ما هو التكنيك الذي ستستعمله لتكفيني - وتكفي نفسك . وما الذي تنتظر حتى أن أفعل - فقط كم ستسمح لي أن أكون تقدمية وخلاقة حتى إذا ما أصابني الهوى فجأة لا أخيفك .

توماس : أنت مسلية جداً .

جيني : من المؤسف ، لأنني أحاول أن أكون جدية . أه نعم ! أرجوك أخبرني كيف علينا أن نلغف الموضوع كله عندما

ينتهي مشهد الجنس . هل ستكون هناك رقة وصيت - سيجارة تتوهج في ضوء الصباح الرمادي - أو سوف يكون هناك كلام بسيط عصبي عن المرة الثانية بينما نتبادل أرقام الهاتف ؟

توماس : أحقيقة لن تدعيني أوصلك إلى البيت بالسليارة ؟

جيني : كلا شكراً . أريد أن أخذ تاكسيًا . بالإضافة إلى أنك كنت تشرب الخمر .

توماس : وداعاً ، يا عزيزتي جيني . وأشركك على هذه الأمسية المليئة بالسورور . أتأمل أن أراك ثانية في وقت ما .

جيني : نستطيع أن نذهب إلى السينما .

جيني : أو إلى حفلة موسيقية . هناك حفلات موسيقية جيدة جداً في الصيف .

توماس : سوف أكون على صلة بك .

جيني : قد اتصل بك .

توماس : هذا سوف يفاجئني .

جيني : إذن ربما سوف اتصل بك لهذا السبب بالذات .

توماس : التاكسي هذا .

(يخرجان نحو السلال . أنه الآن ضوء نهار ولكن الشمس لم تبرز بعد)

(تضع الشمس شكلاً بالغ التعقيد على ورق جدران غرفة الجلوس الذي يتقدم نحو شيخوخته بلطف . الساعات تدق . الزمن الثالثة والرابع . الهدوء شامل في الغرفة الكبيرة المليئة بالأشياء الغريبة غير الحقيقية . العصافير تغني في الحديقة بصوت عال متحد . تجلس جيني بمقعدها دون أن تطلع المعطف . ببساطة وجدت نفسها هناك فتابعت الجلوس . لا تشعر بالنعاس إطلاقاً ولكنها تعبلة . عيناهما تزلمانها قليلاً ، ولكنها لا تستطيع إغلاقهما . يدها قابضتان على السطح الأملس لكراسياتها . يفتح الباب إلى غرفة الجيد بدون أي صوت وكان شيئاً فعل ذلك

بعد بضع دقائق يجرّ الجيد قدميه ببطء إلى الداخل . يلبس ثوب الحمام والخف وشعره الرمادي المنفوش يشكل سحابة حول رأسه الهرم .

جيني لا تعلم بوجودها وهي مختفية تماماً في الكرسي الكبير . يقف الجيد قرب الشباك لبرهة من الزمن وهو ينظر إلى الشارع . ترسم خطوط الشمس البرتقالية بروفياً له ولرقيقته الفحيلة على الحائط الغامق .

ثم يرفع نفسه وكأنما يتحرك أفكاره الحزينة ورائه . يخترق

(يبدأ الجد بالبكاء، يبكي بيأس كالطفل، في نفس الوقت يحاول السيطرة على انفجاره، خجلاً من دموعه، تجلس الجدة بلا حركة مسكة بيده بين يديها).

الجدة: هاك هاك لا تهتم الآن. أنا لك وسأبقى دائماً معك وأنت تعرف ذلك. ليس هناك ما تضطرب من أجله.

(يستمر الجد في البكاء لبعض الوقت، ثم يقف ويركن رأسه إلى كنف الجدة. تربت على رأسه وخدوده).

الجد: سامحيني.

الجدة: تعال واستلق في سريرى سوف تشعر بالراحة وتنام بشكل أفضل.

الجد: سوف اشخر وأبقى مستيقظة.

الجدة: أخذت كمية كافية من النوم. تعال معي الآن. سأجعلك تشعر بالراحة والمعة.

الجد: أنا أعضب بشدة.

الجدة: ليس لديك ما تخجل منه. هل حاولت التبول؟

الجد: لا احتاج لذلك.

الجدة: من الأفضل أن تحاول على أى حال.. وإلا فستضطر للقيام فور نومك مباشرة.

الجد: لا أستطيع أن أقدر أى شيء لنفسي؟

الجدة: لا تصرخ هكذا. سوف توفق جيني.

الجد: سوف اذهب للتبول على أى حال. وسوف أفعل ذلك لأصدقك. كما هو الحال دائماً.

الجدة: انتبه لكيفية وقوفك. لننطلق الآن.

الجد: تستمر ساعة الجد فى التأخير.

الجدة: سوف استدعي الساعاتي غداً.

الجد: لا داعي للمجلة. فأننا لا أسير بسرعة كما كنت أفعل.

(يختفيان في غرفة الجدة وهما يتمتعان. بعد فترة نسمع صوت الماء في المراحيض. تدريجياً يعود الهدوء الشامل)

ترتفع الشمس أعلى ثم أعلى. الشكل للمرسوم على الحائط يتغير ويصبح أكثر عمقا ويتحرك إلى جنب، الطيور فى الحديقة صمتت. أصبح الهدوء شديداً.

جيني بدأت تغفو وهي تجلس على الكرسي. فجأة تستيقظ على صوت الجرس. التليفون يدق. تنظر إلى الساعة فتجدها تشير إلى السادسة. عندما ترفع الساعة كل ما تستطيع سماعه هو رجل يتنفس. قالت هالو، ولكنها ما زالت لا تسمع إجابة من الجانب الآخر. تسمع الموسيقى فى الخلفية. فجأة يهقه أحدهم بصوت خافت. صوت رجل يقول شيئاً لها ثم يضع الساعة

طريقه نحو ساعة الجد فى الخارج فى غرفة الطعام، ويأخذ فى التحسس بحثاً عن المفتاح. ثم يبدأ فى إدارة الساعة. فى تلك اللحظة يفتح باب غرفة الجدة وتخرج بخطى خافتة.

الجدة: (يقضب) ماذا تفعل فى مثل هذه الساعة؟
الجد: الساعة...

الجدة: عزيزى لقد ادريانا جيداً الليلة الفائتة. لا يفيدنا إطلاقاً إدارتها كثيراً.

الجد: إنها دائمة التوقف.

الجدة: كلا إنها لا تفعل. جامونا ساعاتي ففحصها بدقة وقال إنها أفضل ساعات جدى التى رأها حتى الآن.

الجد: تفوت الوقت.

الجدة: تقيس الزمن مثل باقى الساعات ولكن إذا اصررت على العبث بها فهى ستقف حقماً.

(يجلس جامونا حذراً على كرسي الطعام مطأطئ الرأس تحت عار الرضوخ. تجلس الجدة قربه وتنتظر. بعد أن تنهد الجد لمره من الزمن وعبر عن توتره بطرق مختلفة تأخذ يده بين يديها بمنتهى الرقة)

الجدة: لن أضحك فى منزل من منازل المسنين. إنها مخلتكة فقط. هل تسمعنى؟

الجد: ولكننا لا نملك أن...

الجدة: يا للتفاهة. ألا تذكر أن المصامى كان هذا الأسبوع الماضى وأخبرك أن وضعنا المالى جيد جداً؟

الجد: إنه يفوقنى خرفاً.

الجدة: أه كلا هو ليس كذلك.

الجد: أليس كذلك؟

الجدة: كلا هو ليس كذلك.

الجد: تعين أنه صافى الذهن.

الجدة: نعم.

الجد: (يتنهد بعمق) أنا خجل خجلاً ملعوناً.

الجدة: ليس هناك ما تخجل منه.

الجد: ليس معك ولكن مع جميع الضيوف.

الجدة: الآن تنصرف بثقل دم، فجيني ليست ضيفة.

الجد: هناك اضطراب شديد فى المنزل.

الجدة: أنت متوتر فقط لأنك كنت مريضاً، هذا كل شيء.

إنه الصيف الآن. فى شهر أغسطس سوف نذهب إلى الريف. وهذا سيفيدك.

الشيخوخة هى جهنم.

مكانها .

تقف جيني برهة أو اثنتين محتارة في أمرها تتلمس شعوراً مقيتاً يحنف إليها ، عيناها تؤلمها من التعب ، ثم تصل فجأة إلى قرار .

في مثل هذه الساعة من الصباح لا تزال الشوارع فارغة .

الجو أصبح دافئاً . ترتجف الشمس فوق البلدة . تقود جيني سيارتها بسرعة وتصميم . تصل إلى البيت المجهور خلال عشرين دقيقة ، تضع المفتاح في القفل ، تفتح الباب ، وتدخل .

تفش أولاً في الدور الأرضي . أنه خالٍ وساكن : بعض الذبابات ترسل لزيئاً بموازاة النوافذ القذرة . في الخارج ، أوراق الصيف كثيفة ووقائية . تسرع إلى أعلى الدرج . تجد ماريا على أرض ما كانت تسمى غرفة نوم . مستلقية على جانبها وملقطة على نفسها كالجنين . عيناها نصف مقلتين ولا تحملان أية علامة من علائم الوعي .

بعد فحص سريع تنهض جيني وتذهب إلى الغرفة الثانية حيث يستقر التليفون على مقعدٍ منزه في الخلف . تجلس على المقعد وتضع التليفون في حضنها وتطلب رقم المستشفى .

عندئذ تكتشف أنها ليست لوحدها . رجل في الخمسين يقف في العمر . ويكعب رجل آخر في الخليفة . أنه أصغر بكثير ، يكاد يكون ولداً .

الرجل : من طلبين .

جيني : علي أن أخذ ماريا إلى المستشفى بأسرع ما يمكن .

الرجل : علام السرعة ؟

جيني : أنها فاقدة الوعي . ماذا فعلت بها ؟

الرجل : إذن أنت متأكد أننا نحن الذين أعطيناها ما جمدها مكانها .

جيني : كائن من يكن فيجب إخراجها من هنا .

الرجل : نستطيع أن نساعدك . لا تحتاجين عربة إسعاف .

جيني : أفضل أن أعالج الأمر بطريقتي الخاصة .

(يذهب الرجل إليها ، يأخذ التليفون ، ويضع السماعة جانباً)

الرجل : لا تخافي فلن أؤذيك .

جيني : لذي اقتراح . أخرج من هنا فوراً وسأخذ ماريا معي . لن أبلغ عنك بسبب اقتحامك المنزل وإن عرف أحد أنني رأيته .

(يفرص الرجل أمامها . يبتسم . يدخل الولد إلى الغرفة وإفلق الباب وراءه)

الرجل : استمعي إلى دقيقة واحدة .

جيني : لا أعتقد أن هذا يهمني .

(يصل الرجل إليها ويرفع يده إلى وجهها بحركة وحشية)

الرجل : كلا أنت غير مهمة . ولكن على أي حال فإن الأمر كذلك . سواء أدركت أن تعرفي أم لا . ماريا جاءت إلى منزلنا متأخرة الليلة البارحة . خلال الليل مرضت وبدأت تصرخ في طلبك ، وقالت إن علينا أن نأخذها إليك حالاً أينما كنتم . وهكذا وجدنا رقمك في دفتر التليفونات . وجدنا بها إلى هنا . لم يفتح أحد الباب ، ولذلك زحف الشاب الواقف هناك إلى الداخل عبر شباك المخزن . عندما وجدنا المنزل خالياً اتصلت بالمستشفى وبعد مشاحنة جنونية حصلت على رقم سكنك

(فجأة يدفع الرجل الأصغر جيني أرضاً ، تحاول أن ترتفع نفسها ولكنه يتمدد عليها . تحاول أن تقاوم ولكن الرجل الأكبر يمسكها بقوة .

يدفع الولد تنورتها إلى أعلى ويمزق سروالها . يبدأ الرجل بالضحك لأنه يجد محاولات الولد الشديدة التهيج سلبية . يتابع ضغط ذراعيها وكثفها بشدة على الأرض . فجأة تتوقف جيني عن المقاومة وتستلقي بلا حراك . فوقها وجه الولد الأحمر المجنون يقتر عرقاً ، ونيكوتيناً وقذارة . امسك بصدرها الأيسر وبدأ في مصه بنوع يائس من الجوع وهو يقوم بمحاولات مجهضة مرة تلو الأخرى للدخول إليها . تنظر جيني إلى الوجه الوحشي المشوه المضغوط على صدرها . الشعر الكثيف الغمراني ، الجبهة ، الخد الأملس ، الفم الطفولي . تحلق في وجهه لبرهة طويلة غير حقيقية .

الصبى : كلا أنها محكمة الإغلاق .

(ينهض ويقفل صحابه . تبقى جيني مستلقية على الأرض . يدخل الرجلان إلى الغرفة الثانية . يتمتما مع بعض لبعض لحظات ، ثم يعود الأكبر وهو يحمل دفترها . يفتحه ويبحث في داخله . يجد بعض الفواتير التي يكسها في جيوبه ، ثم يسقط الحقيبة على الأرض .)

الرجل : بعض النساء عليهن أن يدفعن مقابل النوم معهن . أنت لا تعرف هذا . هل تعرف ؟ (ينحني فوقها وينظر إليها نظرة طويلة قاسية)

الآن تستطيعين أن تستدعي سيارة الإسعاف .

(يحرك الهاتف حتى يصبح في متناول اليد ثم يذهب إلى الغرفة الثانية . يصطف الباب ، وبعد لحظات قليلة يصطف أيضاً باب المطبخ .)

تدرك سيارة خلف المنزل وتشق طريقها إلى أسفل على الحصى المسحوق باتجاه الطريق .

تصل جيني إلى الهاتف وتطلب سيارة الإسعاف . تذهب إلى الغرفة الثانية حيث ترقد ماريا بلا حراك على جانبها.

ثم تذهب جيني إلى الحمام وتغسل وجهها وتنشفه بمنديل وجدها في حقيبتها . تقف لبرهة من الزمن منحنية إلى الأمام وذراعاهما مستدتان إلى الحوض . المكان مكتظ بالأشياء : الشمس تتلألأ عبر الزجاج الملئ بالضباب حيث تفرّ بضع ذبابيات لا حيلة لها ولا قوة . تشعر بصداق نصفى .

عندما تنطلق غربة الإسعاف بعيداً تجلس على الكرسي الوحيد بالقرب من التليفون . تأخذ كتاباً أحمر صغيراً من حقيبتها وتمر عبر صفحاتها بحثاً عما تريد . ثم تجد رقم التليفون .

هالو . هل لي بمخاطبة دكتور جاكوب ؟ رجاء قولى له اننى دكتورة ايزاكسون . جيني ايزاكسون . نعم .

(بقيت منتظرة لوقت طويل . أنها تحارب هياجاً عنيفاً وهى تشعر بالمرمى ينطلق منشرفاً في أحشائها . يشو غضب وتهاجها حاجة ماسة للصراخ . تتأرجح قليلاً على الكرسي ، تدعك وجهها بيديها عدة مرات وتجلس على الأرض وتقمض عينيها ثم تفتحهما . وتبحث عن تنهات لينة وهى تنفّس .

رغم كل هذه العواطف تتمكن من ضبط صوتها عندما يأتى توماس أخيراً إلى التليفون)

جيني : فكرت أنه يتوجب على الاتصال بك فوراً . ماريا فى حالة سيئة جداً . لا أدري . ربما تناولت كمية زائدة من المخدرات ولكننى غير متأكدة . لقد هربت من المستشفى . وجدتها فى مكانى . نعم داخل المنزل . ألا تستطيع أن أراك ؟ عندئذ سوف استطيع أن أخبرك بالمزيد . ماذا ؟ هل نحن ذاهبان إلى حفلة موسيقية هذا المساء ؟ نعم هذا سيكون جميلاً . تستطيع أخذنى من المستشفى . أه كلا شكراً على أى حال .

(قاعة الحفلة الموسيقية كائنة فى قصر بُني في نهاية القرن ، وهو مستخدم الآن كقاعة عرض للفنون . الغرف محشوة باللوحات والتمائيل التى تعود إلى تلك المرحلة . البقع الخضراء والأشجار فى الحديقة يمكن مشاهدتها عبر النوافذ الكبيرة ، ويقع هادئة ممتدة فى المياه تتلألأ فى ضوء الغسق ، فى أماسى الصيف .

الجزور لا يملأون فقط قاعة الحفلة نفسها ولكن أيضاً الغرف المجاورة والممرات والسلالم . وصل توماس وجيني متأخرين ولذلك وجدا نفسيهما يصعدان الدرج الموهجائى الخشبى إلى الطابق الثانى . يجلسان على مقعد صغير خشبى وضع على منبسط الدرج وظهرهما إلى الحائط . جلسا مضطوين إلى

بعضهما البعض مثل باقى الذين تأخروا فى الحضور وعصروا أنفسهم فى أى مكان .

(يقوم عازف البيانو بعزف فانتازيا فى E ماينور لموزارت) .

يمتزج ضوء الغسق بالضوء الشاحب المنسكب من الثريا الكبيرة ليضئ برقق الوجوه العديدة حول جيني التى يفاجئها أن العديد من الناس يستمعون متعلمين ويدون تركيز : يوجون نظراتهم

هنا وهناك ، يسكنون بوجوهم ، يتأففون بحركات عضوية ، يعثون بأشياء غير مرئية ، وكان نبضات وحركات اليوم لا تزال تأسرهم . من الأفضل أن تنظر إلى هؤلاء الذين أغصوا أعينهم

توجهوا إلى دواخلهم ، والذين يسمعون ، وهم يسترخون ، وترجمهم أفكار سعيدة أو لا أفكار بتاتاً . هناك شابان ذاهبان

فى بعضهما البعض ، وهناك رجل عجوز يجلس لوحده منعنياً وموشهاً ، ولكنه رفيع فى أسلوب استماعه . هناك امرأة

متوسطة العمر تحيط بها وحدة هائلة وحزن هادئ مرسوم على وجهها ، وهناك ولد دكن البشرة بليس نظارة سمكية وعيناها

متجهتان نحو الغسق المنسكب من الشباك الكبير ، وجهه ملئ بالثوق . فتاة صغيرة سقطت نائمة على ذراعى سيدة شابة ربما تكون والدتها . وهى دورها تسند رأسها على كتف رجل ، يلهما

توافق حميم ، راغبين ببعضهما البعض ، وينفسيهما وباستمرار تدفق الموسيقى . سيدة كبيرة تضع مساحيق كثيفة على وجهها

وشعرها مصبوغ باللون الأزرق ، من الواضح أنها سائحة أميركية . تجلس جامدة ، مضغوطة فى زاوية ، بعيدة كل البعد عن الراحة ولكنها تنقسم باستمرار لنفسها ، وعيناها الكبيرتان

الرماديتان تشردان بهدوء من شخص إلى آخر .

على جيني أن تغلق عينيها ، عليها أن تدخل إلى نفسها . ولكنها سرعان ما تكتشف فوراً أن هذا ليس هو المكان الملائم ، فيهى ما

يدور فيحيطها تخاف وتصاب بالوار . كلا ، ليس هناك . لا تستطيع أن تدب إلى هناك . طالما هى هادئة لا تتحرك وترتاق

يد توماس بعينين نصف مغلقتين فكل شيء يكون حسناً . طالما عودت نفسها ألا تنظر إلى داخل نفسها فكل شيء على ما يرام .

أنها الآن مسألة دقيقة بدقيقة أو ساعة بساعة . تعرف بغريزتها أنها بالقدر الذى يمكنها أن تجعد ما قد يحصل فى أية لحظة تكون فرصتها أكبر فى التقاط بالحقيقة التى

تتلاشى تدريجياً . تعرف أن هذا هو أهم ما فى العالم الآن . ثم نجهدها ينتقلان بسيارة توماس . مازال هناك ضوء . السماء

بيضاء وجمر ، وضباب قليل الكثافة مزرق معلق مثل وشاح فوق الأشجار والطريق والمياه المتألثة . قبل دخول المنزل

تحزّره جيّنى بحركة عكس اتجاه اليد التى تفتح الباب .
جيّنى : دعنا لا نتكلّم كثيرًا .

توماس : تمامًا كما تشائين .

جيّنى : إنك متفهّم أليس كذلك ؟

توماس : (بوفق) كلا ، ليس حقًا .

جيّنى : إنّ الأمر هكذا ، على الإنسان أن يعبر بعض ساعات
الحياة .

(تعتبره متقبلاً ما تقول ، وكأنها تتوقع أن يفهم ، ولكنه يبادلها
بابتسامة صديق متسائلة)

توماس : حسنا ، وماذا فى ذلك ؟

جيّنى : هنالك ساعات ما أو ربما دقائق فقط .

توماس : هل الأمر كذلك ؟ الآن ؟

جيّنى : قد يكون كذلك ، على أى حال أنا سعيدة لكوننا معًا .

(يدخلان القاعة . تصاب جيّنى برعشة خفيفة . يمسكها توماس
من كتفها)

توماس : أنت بحاجة إلى مشروب ، لا شك فى ذلك .

(يسكب واحدًا ويعطيها إياه . تقف بجانبه مراقبة)

جيّنى : عندما تقابلنا المرة الماضية كنا سخفاء . ألا تعتقد ذلك؟
توماس : نادراً ما أفكر أننى سخيّف .

(تتحرك جيّنى حول الغرفة . تمسك عدة أشياء . بين الفترة
والأخرى تقف وتُنظر إليه وكأنها تريد أن تتأكد أنه مازال هناك
ولم يتلاش فى الهواء)

جيّنى . هل عندك بعض الحبوب المنومة الجيدة ؟

توماس : نعم إلى حد ما جيدة . هل تريدين واحدة ؟

جيّنى : سوف أخبرك ماذا أحب أكثر من أى شيء .

توماس : قلت أننا لن نتكلّم .

جيّنى : اعطينى الحبة ، أو حتى اثنتين إذا اعتقدت أننى سأنام
مرتين جيّدًا .

توماس : وبعد ذلك ؟

جيّنى : ثم دعنى أنام هنا معك فى سريرك . دون أن نمارس
الحب . ولكن عليك أن تمسك يدي إذا كان هذا ضروريًا . هل تفكر
بشيء كهذا ؟

(يذهب توماس رأسًا إلى الحمام ويعود بكأس من الماء وبعض
الحبوب المنومة يوازنها على صفحة كفه . يأخذ منها كأس
البراندى)

توماس : إذا كنت ستأخذين كمية كبيرة كهذه فعليك ألا تشربين

جيّنى : كلا . هذا صحيح .

توماس : هاك نصف ميليجرام من الفاليوم وخبثين موغادونز .
أنها خليط جيد . أنا أخضعها عادة وليس لها أى تأثير فيما بعد .
إذا شربت قهوة قوية فى الصباح فسوف تتابعين نشاطك جيّدًا .
جيّنى : حسنًا .

توماس : هاك .

جيّنى : شكرًا .

توماس : متى أوقظك ؟

جيّنى : مباشرة قبل الساعة ، فعلى أن أكون فى المستشفى
حوالى الثامنة والنصف .

توماس : ألا تستطيعين أن تتصلقي بالتليفون وتقولى أنك مريضة؟
جيّنى : (تهنّ بديها) إذا فرض على أن تكون الأشياء كالاعتاد
فسوف تكون عندئذ كالاعتاد . ألا توافقين ؟ (تنظر إليه) هذا هو
الحال معى على أى حال .

توماس : هل تعاليجن مرضاك بهذه الطريقة ؟

جيّنى : كلا هم مرضى أما أنا فلا .

يستلقى كل منهم على أحد جانبي السرير المزدوج . يطفى
توماس فانوس القراءة . فى البداية تبدو الدنيا مظلمة . ولكن
بعد بضغ دقائق يبدأ ضوء الفسق بالظهور منعكسًا على ستارة
النافذة ، وبسرعة تبدأ جيّنى بالتعرف على موجودات الغرفة .
تستلقى ساكنة بعض الوقت ويعيناها مغلقتان .

جيّنى : شيء غريب اصابنى اليوم (تستدير على جنبها وذراعها
تحت خدّها وتثبت نظرها على المستطيل المشرق من النافذة)
عندما ذهبت لأحضر ماريّا كان هناك رجلان فى المنزل .
أحدهما حاول اقتصاصي . فى البداية كنت خائفة ثم بعد ذلك
فكرت أن الموضوع سخيّف . ثم .

توماس : (لافتًا رأسه) وبعد ذلك ؟

جيّنى : كان وجهه يعيق بالاحمرار . استلقى ضاغطني فعمى على
صنبري ومحاولًا الدخول إلىّ .

توماس : ثم ؟

جيّنى : فجأة رغبت رغبة جامحة فى أن يفعل ذلك .

توماس : هل تعتقدين أن ذلك كان غريبًا ؟

جيّنى : كلا الشيء الغريب كان عدم استطاعتي قبوله بنفسى .

الشدّة التى رغبت فيه . وجدت نفسى مقفلة ، مشلولة وجافة .

(فجأة تبدأ فى الضحك الذى ينفجر إلى الخارج وكأنها كانت
تحاول خنقه ، ضحكة ممتة تمامًا . تهتن ضحكًا ، تحاول السيطرة
على ضحكها ، يبدو للحظة وكأنه أصبح تحت سيطرتها ولكنه
يعود فينفجر مرة ثانية . يبدو توماس مذهولًا فى البداية .)

يبتسم ليحافظ على رفقتها . عندما يتبدى له أنها لا تضحك على الجانب الكوميدي من الموقف ولا مجرد متعة الحياة ولكن لأن هذا شيء مخيف ، عندئذ يضيئ النور ويجلس في السرير . تستلقى جيئى على ظهرها وتظهر يديها مضغوط على وجهها . وشعرها الطويل منكوش على الشرفش وسقطت المخدة على الأرض ، جسدها منكب من نوبات الضحك المكبوتة .

جيئى : أنا أسفه . لا أدري ... لا أستطيع أن ... ماذا بى ..

توماس : حاولي الجلوس .

(تجلس جيئى ، ظهرها محتى ، اكتافها مرخية وذراعاها متبستان)

جيئى : لا أستطيع أن أفكر بما ...

توماس : حاولي التنفس بهدوء الآن . خذى نفساً عميقاً .

(تحاول جيئى طائفة أن تفعل ما طلب منها . ولكن نوبة قوية من الضحك تنفجر من خلال نفسها العميق . ثم يتحول الضحك الوحشي إلى نشيج متعباً) .

جيئى : كلا . كلا . لا أريد أن أفعل . لا أريد أن أفعل .

(يحاول توماس أن يحملها بين ذراعيه ولكنها تقايل لكي تتحرر منه وتحذق به طالبة النجدة هازة برأسها . وخلال كل هذا الوقت تعذبها تأوهات متشعبة)

جيئى : أريد أن أذهب إلى المنزل . رجاء اطلب تاكسيًا . كلا لن تحضر أنت معي . أستطيع تدبر الأمر لوحدي . سوف تمر هذه الحالة .

(تنهض من السرير ، ترتعش وكأنها مصابة بحمى . ويمجد أن تنفجر فجأة بأكية يعاودها الضحك مرة أخرى)

توماس : هل استدعي طبيباً ؟

جيئى : ماذا ! مع وجود كل هؤلاء الخبراء هنا . أنا تعبئة فقط وأست مصابة بأى شيء . سوف أهدأ إلى البيت وادخل السرير . لم يصيبني أى ضرر على الإطلاق .

(تجلس جسدها بجهد عنيف ثم تقف بهدوء للحظة أو اثنتين وكأنها تتأمل وتستمع إلى داخلها)

توماس : كيف تشعرين الآن ؟

جيئى : أفضل .

توماس : قولى ما تشائين ولكني سوف أقودك إلى المنزل .

(خلال ركوتهما السيارة يتكلمان قليلاً . عندما يقفان خارج باب جيئى يحاول توماس النزول لمساعدتها ولكنها تمنعه من ذلك)

جيئى : أنا أفضل بكثير الآن . شكراً لك . أنا أسفه اننى ... سامحتي

.. سامحتي على تصرفي السمج . سوف أسرق يضع ساعاتي من النوم وغدا سأكون أفضل ، وبعد ذلك سيكون عندي يوماً عطلة (تتحنى إلى الأمام وتقبل جوده) فى المرة القادمة سوف نبتكلم عنك فقط .

(تطلع فياها بسرعة وتربط ساعة المنية . أنها مسيطرة تماماً على نفسها ومزاجها جيد تقريباً . تفتح الترانزستور الصغير بقرب السرير وهو يرسل موسيقى ناعمة . يتألاً ضوء الصباح خارج الشباك . تدخل السرير طلباً للدفء وتفرق فى النوم بلا أحلام . ينسل الوعى متبخرًا . تنفست بعمق . تستيقظ لتجد الجودة تجلس على حافة السرير وصينية الفطور إلى جانبها . تحديق جيئى بها مذهولة ودائخة تحت تأثير النوم .

جيئى : ماذا بى ؟

الجدة : لقد نمت بعمق طوال يوم أمس وطوال الليلة الماضية . بدأت انتفض عليك .

جيئى : ما هو اليوم بين الأيام .

الجدة : السبت . أنها الساعة التاسعة . اتصلت تليفونياً بالمستشفى وقلت لهم أن معدتك مضطربة .

جيئى : يا للساعات ، لقد نمت على قدر دوران عقارب الساعة . الجدة : لقد احضرت لك بعض الفطور .

جيئى : هذا لطف منك ، ولكنني لا أريد أى شيء .

الجدة : خذى شيئاً من القهوة وقطعة من الخبز المحمص . ستفيدك .

جيئى : رأسى يؤلمنى .

الجدة : قد تكون حرارتك مرتفعة .

جيئى : سوف تختفى إذا بقيت فى السرير اليوم وغداً .

الجدة : أنا خائفة لأننى لن أكون فى المنزل لاهتم بك .

الجدة وأنا مدعوان للذهاب والبقاء مع إيجيرمانز فى هوجسترا ، ولا نستطيع رفض دعوتهم . جدك يتلهف كثيراً للبقاء فى الريف لبضعة أيام .

جيئى : ولكنني يا جدتى الحبيبة سوف أكون على ما يرام وأنا بمفردى .

الجدة : هل ستكونين على ما يرام ؟ هل أنت متأكدة ؟

جيئى : سوف استمع بذلك .

الجدة : كل ما تحتاجينه موجود فى الفريزر . هناك شريحة لحم وطبق دجاج . ولقد اشتريت طيباً وخبزاً و ...

جيئى : (بجهد) جدتى العزيزة ! أرجوك وقفاً طيباً فى هوجسترا ، ويحق الله لا يشفك الشعور بالذنب بسببى . يعتننى

(تسرع خارجة إلى المطبخ وترفع البيض المسلوق عن الطباخ . تضع القهوة وترتب المائدة ثم تتصل بتوماس . يجيبها فوراً) هالو توماس ، أنا جيني . أريد فقط الاعتذار لأنني كنت مزعجة المرة الماضية . اشعر أنني رائعة فكرت أنك قد تحب أن تدعوني إلى السينما هذا المساء . ما هذا ؟ اوه كم هو لطيف .

(تنظر جيني إلى أعلى . في المرأة تبدو غرفة الجلوس تستحم بالضوء . المرأة الطويلة واقفة عند مصدر تدفق الشمس ، تحمق في جيني بعينها الواحدة . محجر عينها اليمنى عبارة عن حفرة سوداء .

تضع جيني الساعة ببطء وتتجه نحو غرفة الجلوس . الشكل الموجود بين الشبابيك مازال هناك . تذهب إلى غرفتها وتجلس على السرير محاولة التحرك بهدوء وتماسك . ثم تعود إلى غرفة الجدة والتي هي أيضاً خالية . ليس هناك شكل مربع له محجر عين خالية في غرفة الجد كذلك . السكون ، أشعة الشمس المشرقة . ضربات قلبها تتسارع . تقف على طاولة المطبخ ، يدها على قطعة قماش الزيت . ساعة المطبخ تنكثك منهمكة ، صوت موسيقى مرحة ينبعث من راديو في شقة مواجهة للباحة ، فتاتان صغيرتان تلعبان لعبة الحجلة على الأسفلت الأسود . السماء يضاء بفعل الضوء .

تعود إلى غرفتها ، تجلس على كرسي قرب الغائفة ، تخرج مسجلتها الصغيرة من تحت كومة الكتب ذات العناوين الأجنبية . أنا الآن هادئة تقريباً . تأخذ نفساً عميقاً بين الفترة والأخرى . تبدأ بتشغيل المسجل .

جيني : عزيزي أريك ، يا عزيزي . من الأسهل أن أخاطب مسجلاً . أكثر من أن أكتب رسالة . لقد كان هذا حالي دائماً . فيجب أن أبدأ في وضع أفكارى كتابةً تهرب مني الكلمات . بعد فترة قصيرة سأتناول خمسين حبة نيمبوتال . بعد ذلك سأذهب إلى السرير وأنام . اعتقد أنك ستغضب مني بسبب ذلك . حسب ما أذكر فنحن لم نناقش إمكانية أن ينتحر واحد مذباً - لم يكن هنالك ما يستدعي ذلك . على أي حال أدرك فجأة أن ما أريد أن افعله بعد برهة قصيرة كان يكمن في داخلي منذ بضع سنوات . لا يعني هذا أنني صممت إرادياً أن أنهي حياتي . لا تفكر بذلك . أنا لست مخادعة إلى هذا الحد . الأمر أكثر من هذا . انني كنت أعيش في عزلة كانت تزداد سوءاً . الخط الفاصل بين سلوكي الخارجي وضمعي وجدي الداخلي أصبح أكثر وضوحاً . انكر عيد العنصرة الماضي مثلاً ذهبت أنت وأنا وأنا في نزهة في الغابة . أنت وأنا استمتعنا تماماً . تظاهرت أنا بأن الأمر كان

الاهتمام بنفسى عندما لا أكون بحالة جيدة . الجدة : هل تعديني بأن تتصلي بي إذا ما ساءت حالتك ؟ (يجهد) اعدك . بحق الله . (تقبلها الجدة على جديها وترمت على رأسها وتنظر إليها بعينين حادتين واضحتين)

الجدة : أليس هنالك أي شيء آخر ؟ جيني : كلا . الجدة : هل أنت متأكدة ؟ جيني : متأكدة جداً .

الجدة : هل اتصل بالعمة ايريكاً لتأتي هنا وترى أحوالك ؟ أي شيء آخر ولكن ليس العمة ايريكاً . جيني : حسناً ، إذن .

(تفادس الجدة . بعد بضع دقائق تفرق جيني في نوبة إغواء . تستيقظ على ضوء ذهبي ينسكب على الغرفة بضياء مبهر . اليوم صباح الأحد وأجراس الكنائس ترسل صدها في الشوارع الفارغة ، تدعو الناس إلى صلاة الصباح . تجلس وهي تشعر بخفة جسدها ورأسها . الغرفة تومض بالضوء وعيناها تزلمانها قليلاً).

لا ريب أن اليوم الأحد - صباحاً - واضح جداً - أجراس الكنائس . على أن استيقظ وربما أكل شيئاً . اشعر بأنني غريبة ولكن القلق قد زال وهذا هو الشيء المهم . خطوة تلو الأخرى وسأكون كلي بخير غداً ، قليل من الطعام . تمشية أقدام . كتاب لطيف . وربما اذهب إلى السينما .

(تخرج من سريرها وتتمكن من تدبر أمرها أكثر مما تخيلت . تذهب إلى المطبخ تضع إبريق الماء الساخن ، تخرج البيض والجبن والخبز ، تجد علبة القهوة - تسير الأمور أفضل بكثير مما تجرت وأملت به .

ترن الأجراس ، وتحوم الشمس المتألثة على الستائر ، والبسط والثريات ، والصور والتماثيل النصفية . تتماوج الخضرة على الجانب الآخر من الشارع بشكل مكثف . لا يرى كائن ولا سيارة ولا مخلوق حي على مرمى النظر . تسحب بلوزة خفيفة ويظلوناً فضفاضاً رثاً وصندلاً مريحاً . الطقس أصبح دافئاً تقريباً . جلدة رأسها تتعرق في حافتها بينما يدب البرد في يديها وكففيها . ما عدا ذلك فهي تشعر: أنها على ما يرام وحتى أكثر من ذلك فهي مبتهجة قليلاً . تضحك لنفسها وتأخذ بالتطمط .

جيني : سأصل بتوماس . لا أدري لماذا لا يصطحبني إلى السينما الليلة .

رائعاً أيضاً وقلت كم كنت سعيدة ، ولكن هذا لم يكن صحيحاً .
لم أستطع أن اتحدى أيّاً من الجمال المحيط بنا . حواسي أشارت
بوجوده ولكن الموصّلات كانت كلها مقطوعة . أزعجتني هذا
وفكرت أن أحاول البكاء ولكن الدموع لم تأت .

هذا مجرد مثال واحد اخترته اعتباطاً ، ولكنني كلما عدت
بالذاكرة إلى الوراثة تذكرت أكثر توقفت عن الاستماع إلى
الموسيقى حيث انشئ أشعر بأنني مثقلة تماماً ولا مبالية .
حياتنا الجنسية - لا أشعر بأي شيء ، أي شيء إطلاقاً . تظاهرت
بأنني أشعر حتى لا تضطرب أو تبدأ بسيل من الأسئلة . ولكنني
اعتقد أن أسوأ ما في الأمر هو أنني بدأت أفقد الصلة بابهنتنا
الصغيرة . بدأ ينمو حولي سجن بلا أبواب أو نوافذ . وحوائط
سميكة جداً لا يتخللها أي صوت ، حوائط من العبت التهجم عليها
لأنها بنيت من مواد أنا مصدرها .

اعتقد أن عليك أن تشرح كل هذا لابنتنا . عليك أن توضحها
تفصيلياً ، عليك أن تكون صادقاً بلا إحصام أو ورع . نحن
نعيش ، وبينما نحن نعيش نفقد تدريجياً دون أن نعرف ما
يحدث . أخيراً لا يبقى سوى لعبة تتجاوب تبعاً للحاجات
والمثيرات الخارجية . وفي الداخل لا يوجد شيء سوى رعب
هائل .

أريك ، عزيزي ، أنا لا أشعر بالخوف ولا بالحنز ولا بالعزلة .
رجاءً لا تشعر بالأسى من أجلي - أنا جدّ راضية ومتحمسة
تقريباً مثلما كنت أشعر وأنا صغيرة ذاهبة في رحلة . وربما
يكون شفاء من مرض ملازم طوال العمر .

صدق ما أقوله لك .

(ما تريد أن تعد به جنيني لا تستطيع تذكره ، ولذلك فيعد تفكير
لبرة تقفل المسجل وتخرج الشريط وتضعه في ظرف تختمه .
تكتب على الوجه الأول «إلى أريك» وتضعه على الطاولة قرب
السري .

ثم تذهب بسرعة إلى المغسلة وتحضر الحبوب المعنومة وكأس
الماء . توضع السري ، تسدل الستارة إلى ثلاث أرباعها ، تقفل
الباب ، تنظم أشياءها ، تنظر حولها - كل شيء مرتب جداً .
تجلس على حافة السري بعد أن وضعت ثوب حمامها على رأس
الكرسي .

تبدأ في بلع الحبوب المعنومة بشكل منهجي . في البداية واحدة
واحدة ثم مجموعة في نفس الوقت . تفقد القدرة على التنفس
وتضطر لأخذ راحة لبضع دقائق . تنظر إلى نفسها في مرآة
الخزانة الكبيرة الضبابية : وجهها هادئ وبمسم تقريباً ، يوقئ

عينها كبر عن حجمه الطبيعي ، جسدها مضموم ومرتعش .
الآن تأخذ باقي الحبوب . لقد مرت نصف ساعة ، تجلس برهة
وعيناها مغمضتان . وباطن كلها يضغط فخذها)
أنا لست خائفة . أنا لا أشعر بالوحدة ، حتى ولست حزينة في
الواقع الشعور المصاحب لذيد .

(ثم تستلقي وتشد اللحاف فوقها ، تغرق بسرعة في دوامة مظلمة
من الأحلام والروى .

حينئذ مسرعة ، ومتأخرة ، تجري في ممر طويل له حيطان عالية
تصل حتى السقف حيث يخرج ضوء شاخب يرشح عبر لوح
الزجاج المكسور . الأرض مؤلفة من ألواح خشنة وقذرة جداً :
فقات طعام ، جرائد قديمة ، غلب صفيح ، بقع من الزيت اللزج ،
أكوام من الزبالة . هي في عجلة من أمرها إلا أنها في نفس
الوقت عليها الحذر لأن تضع قدمها .

وعليها أن ترفع عالياً ثوبها الطويل الفاقم الأحمر الذي يلفها
بخفيف الحاشية والتخريم المزين .

تري نفسها في مرآة كبيرة مرقشة . تلبس ثياب وليمة ولكن
وجهها شاخب يكاد يقارب لون خشب الصفصاف ، وعيناها
محمومتان . شعرها مرفوع إلى داخل قلنسوة مطرزة من
العصور الوسطى لتلتصق تماماً حول أذنيها وخديها . جبهتها
تلمع من شدة العرق . ومع ذلك فهي باردة . ترى أسطح الألواح
المحيطة بالغرفة وما حفر منها ، والأرضيات كلها مغطاة
بصفيح مجعد وندف تلج قدر كان قد مسح بعيداً عن الطريق بلا
اهتمام .

يفتح الباب الذي تبدو وكأنها تذكره فتجد نفسها في غرفة
كبيرة تبدو مألوفة بشكل غير مؤكد : أنها غرفة استقبال الجدة
والجد . ومع ذلك فهي مختلفة تماماً . كل شيء فيها قدر مهتم ،
متحجّل . تصف ضوء مظلم يتسرب إلى الداخل عبر الخيش
المزق المعلق أمام الشبابيك .

في منتصف الغرفة يجلس رجل كبير في كرسي كبير
متخلخل . يلبس فراكاً من طراز قديم لا يناسب مقاييسه ، ورأسه
دائم الارتفاع .

عند ركبته تقف فتاة صغيرة تلبس فستاناً أحمر تنظر أنا إلى
وأنا أهر تنابع بنظرها شعبة تترجرج داخل حامل قصير على
طاولة صغيرة يمين الرجل (الذي يزداد باطراد شيئاً بجد جنيني)
الشمعة تتسرب من طرفها وهي تقريباً قد نابت كلياً . هذا يخيف
بوضوح الفتاة الصغيرة وجداً .

برد عفن ورطب يسود الغرفة . بقع بيضاء مثل الثلج والصفيح

ترى على الأرض والحيطان.

عندما اعتاد عينا جيني القتامة ترى أن مجموعة كبيرة من الناس متجمعة . على الأراك ، خلف المرأة في الزاوية عند المدفأة القرميدية ، نصف مخبأتين في الممرات ، تلتقط لمحات للوجوه والأجساد : رجال يرتدون الفراك الشديد القدم ، نساء يرتدين أزياء غريبة ، ملابس الحفلات الراقصة التي خبا لونها وتبدلت مقاييسها . خلف الاسكنيات المحفورة حفرًا غنيًا والمغطاة نصف تغطية بالثلج ، تستطيع حتى أن تتلمس وجهًا هزيلًا تالفاً له عيان كبيرتان تظللها قبة أعلى الرأس .

تدور جيني إلى الورا ، خلفها يقف هيلموت وانكل . يبدو شديد العصبي ومضطرباً : يغمض ظفراً له بلا توقف . مصاباً أيضاً ببرد سيء وسعال .

جيني : أنا أسفة أنا متأخرة ولكن الطقس سيء جداً . بعض الشوارع اقلتلها الثلوج .

وانكل : لا بأس . أحسن الناس دائماً يتأخرون .

جيني : أن الجو هنا صقيع . أليس كذلك .

وانكل : العديد من الناس يشكون من أنه دافئ زيادة عن اللزوم .

جيني : سامحنى ولكن ما هذه الرائحة الكريهة ؟

وانكل : إنه التنازع في الموت الموضوعي الذي يحمل بالنسج العسى .

كل هؤلاء الناس ... (متفحصاً نفسه) تماماً .

جيني : إذن فقد تأخرت بالحضور .

وانكل : للأسف . انتهت الحفلة . ولكن لم يفك شيء نو بال .

لا أستطيع أن أرى سبباً يجعل الناس تصر على مثل هذه الحفلات التذكيرية .

جيني : هل هي حفلة تذكيرية ؟

وانكل : (مهذلاً) ألم تكن على علم بذلك ؟

جيني : (بتلهف) نعم ، حقاً .

وانكل : وماذا ستفعلين الآن .

جيني : لا أعرف . (بلهفة) هل أدركت أن هذا حلم ؟

وانكل : (يسعل) هل انت متأكدة ؟

جيني : نعم ، هذا حلم . كل هذا المشهد السخيف برمته ولبد مرضي . لا تنسى أفنى طيبة على جانب كبير من التجزية . أنه حلم .

وانكل : الإنسان يستيقظ حقاً من الحلم عادة ؟

جيني : هذا بالضبط ما اتوى فعله .

وانكل : يمكنك أن تحاولي .

جيني : استيقظ عندما أريد أنا .

(يفتح باب ويخطو خارجاً من الظلام رجل ضخم بليس ثياباً غريبة . وجهه طويل ملئ بالندوب ومنخاره ضخم وفمه كبير ، إحدى عينيه اقلتلت من مكانها . يضع على رأسه قبعة نابليون عليها مربعات .

هذا الشكل المزخرف والذي يبدو احذب تقريباً يلف نفسه بنوع من ثياب مهرج . يسير نحو الغرفة على أرجل ملتوية . الجميع يحويونه باحترام ملئ بالرعب . يدور نحو الجد والفتاة الصغيرة التي تتعلق خائفة بالرجل العجوز .

يسيل الشمع وهو على وشك أن ينطفئ . تزداد الحالة هدوءاً . المهرج الكبير يتسّم للفتاة الصغيرة في الفستان الأحمر ولكن ابتسامته على ما يبدو تزيد رعبها . الجد يقوم بحركات ضعيفة وكأنما لليدفع آذاه بعيداً) .

جيني (تهمس) ماذا يحدث ؟

وانكل : ذلك الذي لا نستطيع فعل أى شيء تجاهه .

جيني : لا أرى أن أرى .

وانكل : لست مضطرة لذلك . خلال بضع دقائق سيطفأ ذلك الضوء . (في تلك اللحظة ينطفئ الضوء . خلال ثانية استطالت استطالة لا نهائية ترى جيني المهرج ذا العين المقلوعة يقوم بحركات نحو الفتاة الصغيرة التي تضغط نفسها نحو جدّها . ولكن بلا جدوى .

جيني تسمع نفسها تنادى . تستدير بعيداً ، تركض بضع خطوات في العمر وتقف أمام باب صغير . وانكل ما يزال معها) .

وانكل : انصحك ألا تفتحي ذلك الباب .

جيني : دائماً تحاول إلهافتي .

وانكل : حسنًا ، هذا خطأك .

جيني : إذا فتحت ذلك الباب ، سوف استيقظ .

وانكل : لا يمكنك الاستيقاظ .

جيني : أستطيع إذا حاولت .

وانكل : حاولي .

جيني : فجأة ائتذك شيئاً (تتوقف) لقد خربت انتحاري .

وانكل : ليس تماماً .

جيني : ماذا تعنى ؟

وانكل : تلق في الملح بسبب نقص الأوكسجين . ألم تسمعي بمثل

هذه المصيبة ؟

(يجلس على كرسي ، يخلع نظارته ويحلق بحزن في جيني)

جيني : لا يمكن أن تكون الأمور بهذه القناعة .

وانكل : نعم يمكن أن تكون ! اندام شفقة مطلق ويمكن أن تكون
إزال عقوبة بالنفس .

جيني : هل سأعيش دائماً بهذا الشكل ؟

وانكل : يبدو أن هذا هو المحتمل .

جيني : ألن استيقظ أبداً ؟

وانكل : لا تخافى سوف يقولوك حبة بكل الوسائل المتاحة لديهم.
سواء كنت مستيقظة أو فاقدة للوعي .

جيني : إلى متى ؟

وانكل : حتى تموتى . بشكل كامل .

جيني : وكـ من الوقت قبل ذلك ؟

وانكل : ثوانٍ ، دقائق ، سنين . كيف لى أن أعرف .

جيني : لا يجوز ذلك .

وانكل : نعم يجوز .

جيني : إذن لا يهم إذا فتحت نك الباب .

وانكل : (بابتسامة متعبة ساخرة) منطقياً ، مناقشتك لا يمكن
دحضها .

جيني : على فكرة هل تعرف انت ماذا هناك ؟

وانكل : كلا كيف لى أن أعرف ؟

جيني : إذن لماذا تحذرنى ؟

وانكل : نحن نرضى عادة بما اعتدناه من رعب . أما المجهول منه
فهو أسوأ .

جيني : ولكن قد يكون شيئاً أفضل .

وانكل : ليس هنا .

كيف تستطيع أن تكون متأكداً جداً ؟

وانكل : (بتبسم) هذا ليس فقط حملك انت يا جيني . أننا نتشارك
به .

جيني : سوف افتحه على أى حال .

وانكل : حتماً . لك دائماً حرية اختيار ما تريدن .

جيني : ستفادى ؟

جيني : (بتبسم) لا أريد أن أصل إلى مأزق أسوأ من الذى أنا فيه
حالياً . (فجأة يستدير ويمشى باتجاهها . وجهه مشوه ، عيناه
الشاحبتان تحمقان بها بشكل خبيث . نفسه له رائحة شريرة
يهز أصبعه لها) لقد كنت صبوراً جداً معك يا عزيزتى جيني . لقد
أجبت على أسئلتك المجنونة وساعدتك فى رؤية ما حواك . كنت
لطيفاً وكريماً . ولكن هل كنت للحظة واحدة مهتمة بمن أكون ؟

هل قلت كلمة واحدة اظهرت فيها سرورك لرويتى ؟

هل حاولت بأية وسيلة شكرى على تحذيراتى اللطيفة لك ؟

على فكرة ، وجهك أصفر وهذه علامة سيئة . الآن سأخرج من
حملك وادخل فيما هو لى . مع السلامة .

(تفتح جيني الباب وتخطو نحو شقة الجدة والجد . تبدو تماماً
كما هى دائماً ما عدا إضاءةها التى هى الآن رمادية وبلا
ظلال (مثل الضوء فى يوم ممطر من أيام الخريف) . تنادى الجدة
وقد اسردت أنفاسها بشكل كبير . عيناها تملأهما دموع الفرح .
تنادى مرة ثانية وهى تذهب من غرفة إلى أخرى .

أخيراً تفوض إلى أسفل على طاولة الطعام السوداء المشرقة .
بشرتها الصفراء كخشب الصفصاف ، وفسانها الأحمر الغامق
ينمكون بشكل طفيف فى وجه الطاولة وكأنه ينعكس فى مياه
راكدة عميقة) .

جيني : فقط لو استطعت أن استيقظ .

(تنظر حولها ، كل شيء مألوف ولكنه بعيد ومظلل . تدبر رأسها
نحو غرفة الاستقبال المفتوحة عبر الباب الفرنسى . هناك فى
الداخل يبدو المكان أكثر إضاءة .

فى منتصف الغرفة تقف المرأة ذات العين الكبيرة الواحدة
بشكلها الواضح الملموس فى الضوء السائل وتنظر إليها)

السيدة : أنت باردة .

جيني : نعم .

السيدة : يمكنك استخدام سترتى .

جيني : شكراً .

(تذهب المرأة نحوها وتلفها بستره سوداء كبيرة تغطي الفستان
الأحمر وأكتافها العارية . تشدها جيني حولها . تجلس السيدة
على كرسي بقرها)

السيدة : إذن انت الآن لم تعودى خائفة .

جيني : لا اعتقد ذلك .

(تعد السيدة ذراعيها وتقرب جيني منها بايماة أم : جيني لا
تقاوم فيفوض رأسها فى صدر المرأة العجوز .

السيدة الطويلة الحائكة تغطيها كلياً . فى نفس اللحظة يمسكها
أحدهم من ذراعيها بقسوة ويهزها ويشتمها . ضوء محدب
متماوج يزداد توهجاً وتوهجاً فيقلب جفونها المغلقة) .

جيني : انركنى لوحدى . لا أريد ذلك . لا أريد ذلك . ألا تستطيع أن
تتركنى بسلام . لا أريد ذلك .

(الآن باستطاعتها أن ترى شيئاً . يضرب ضوء الشمس وجهها
ويحرق عينيها . يظهر أمامها وجه مألوف التقاطيع . أنه
توماس .

تبدو مبللة بالعرق ورائحتها تنانة شديدة وقميص المستشفى

رطب وميقن . باستطاعتها أن ترى أرجلها العارية في مكان بعيدة عنها .

جيني : (تحاول أن تبتسم) اعتقد أن ساقى قد بترتا . ألا يستطيع أحدهم أن يجسّدهما من تلك الزاوية هناك ويميدهما إلى موقعهما .

توماس : هاللو .

جيني : ماذا تفعل هنا ؟

توماس : كنا سنذهب إلى السينما معاً . انتكزين ؟

جيني : (وهي تهز رأسها) كلا .

توماس : لقد صمت فجأة ووضعت السماعة جانباً . لم أكن أدري ما أفكر به رغم أن الأمر بدأ غريباً .

جيني : أه (متعجب) حسناً .

توماس : وهكذا أخذت اتصل بالهاتف ثم اضعه جانباً ولكن لم يكن هنالك أى جواب . ظننت أن لصاً ما هاجمك . اننى لم أعد أعرف بما أفكر . كان الأمر مزعجاً . هل انت عطشى . ألا تحبين أن تشربى شيئاً ؟

جيني : نعم إننا تفضلت .

توماس : خذى هذا سوف أساعدك . انتظري لحظة ، لا يمكنك أن تغلى ذلك لوحده . انتهي الآن .

جيني : (تشرب) شكراً (بخدر) أنا شاكرة جداً .

توماس : أخيراً انشغل بالى كثيراً لدرجة اننى ذهبت وقرعت جرس منزلك . وعندما لم يجبنى أحد أخذت البواب ليفتح لى الباب .

جيني : يا إلهي إنه شيء ممل . أنا شديدة النعاس .

(تستسلم للأغراء وهي عاجزة عن المتابعة أكثر من ذلك . الضجر القاتل يغرقها . «أيها المسيح» تتمتع مبحوكة وتغيب عن عالم الأحياء تاركة توماس على الشاطئ الذى تضئبه الشمس . وتعود إلى الأرض حيث الضوء يشبه الرمان الخفيف والهواء رطب . فجّ وبارد جداً .

تعود هي إلى شقة الجدة والجد تليس الثوب الأحمر . تنتقل من غرفة إلى أخرى وهي تنادى أهلها بصوت صاف متفعل)

جيني : ماما ! أين انت ؟ أنا فى المنزل الآن . لم أنت مخفية؟

إذا كانت هذه لعبة فهى ليست لعبة جميلة . اخرجى حالا ولا تخيفينى هكذا ..

رجل فى منتصف العمر يلبس معطفاً رمادياً يأتى باتجاهها تتبعه سيدة أصغر منه نسبياً . يظهران فجأة بدون توقع ويبدوان مهمتين فى أن يهرعا إليها ويوميها أرضاً .

الرجل طويل إلا أنه محدودب . عيناه زرقاوان صاقيتان وشعره خفيف رمادى . تعبير وجهه قاس . المرأة المرافقة له جميلة جداً ذات تقاطيع متناسقة . وعينان كبيرتان غامقتان . هى أيضاً تعبير وجهها متفعل ومتسائل .

يقفان قريباً من جيني وينظران إلى الخلف وكأنهما يبحثان عن شخص ما أو كأنهما اخطأ طريقهما .

جيني : ماما هذا أنا . بابا هذا أنا ! ألا تعرفاننى ؟

(تتأديهما جيني ولكن انفعالهما هائل ولا يسمعان معها . تعرف هى أن الأمر ملح جداً وأن عليها أن تقول الكلمات الصحيحة)

جيني : أنا مغرمة بكما انتما الاثنى ، لقد كنتما دائماً طيبين معي .

كان أمر اختلافكما الفجائى غير طبعى . لقد رأيكما وانتما ميئين وموضوعين فى قاعة الجنائز . لم أعرفكما . أمى حبيبتى لماذا أنت متفعل هكذا ؟ ليس هناك ما يجعلك مضطربة . لم أعد فتاة التاسعة من العمر الآن . لقد كبرت وأخذت حبواً نمومة لم يختلف تأخيرها بعد وهم فى المستشفى يبذلون جهداً كبيراً من أجلي .

لا تستطيعين أن تتمالكى اضطرابك فى كل شيء . يا أمى العزيزة الصغيرة ، كل شيء كان يجب أن يكون صحيحاً ومناسياً ونظيفاً ومرتباً تماماً . ووالدى العاطفى جداً والذى كان يحب العناق والذى كان حزيناً جداً وعصبياً جداً . كنا نرحب بعضنا البعض دون أن أقصد ذلك . فكرى بشكل مجرد فى كل حياتنا ، كل الأيام وكل الكلمات والأشياء الصغيرة . قضينا أوقاتاً حلوة أليس كذلك ؟ كنت طفلة ولم أكن أعرف ما سبب كل هذا (بفضب) كلا ، انت ... لقد دفعت الباب وبقينا نحن مع نونونا . دائماً ضمير سيء . ودائماً ملام ! (تبكى) اذهبوا ولا تعودوا أبداً . سوف انساكما تماماً حتى لا أرى عيونكما المضطربة ثانية ، ولا اضطر لسماع صوتكما الجبان .

(يشعر والداها بالخجل والمهانة . ويبدآن بالهمس بصوت خفى لبعضهما البعض ، وفى النهاية يصلان إلى اتفاق . تترزب والدتها معطفها وتشد الحزام حول خصرها النحيل . يضع والدها الدقيعة التى كان يحملها طوال هذا الوقت فى يده اليسرى على رأسه ، وتحت نزاعه اليمنى يحمل شظية أوراقي .)

جيني : (متعجب وزياس) الأمور دائماً تسير على نفس المنوال . فى البداية أقول أحبكما ثم أقول أكرهكما ، ثم تتحولان انتما إلى طفلين خائفين خجولين من نفسيهما ، ثم أعود وأشعر بالأسى من

أجلكما وأحبكما مرة ثانية. لا أستطيع أن استمر بعد الآن .
(تضرعها في نفس الوقت الذي تحاول أن تعانقها وتقبلها.
يدافعان عن نفسيهما دفاعاً اعرج وحركات غير حقيقية. تتمزق
ملابسهما بصوت هسه . خشن . تحاول جيني أن تمسك بهما
رغم أنهما يتراجعان بسرعة باتجاه الغسق الذي يتدرج نحو
الظلام .)

أخيراً تتعثر بفستانها الأحمر وتسقط أرضاً .

توماس : جيني !

(تفتح عينيها وتنتظر حولها . أنه المساء . ضوء السقف مشتعل .
ومصباح الليل ، بوهجه غير المباشر ، أيضاً يحترق)
جيني : يا لها من راحة كريهة هنا وأنا نائمة وقذرة .
ألا تستطيع أن تطلب منهم أن يغسلوني ؟
توماس : زوجك هنا .

جيني : (ببساطة ووضوح) ليس الآن !

(فات الآوان . فُتح الباب بنهيدة خافتة وتظهر ممرضة ولكنها
تخرج خارجاً فوراً تاركة مكاناً لأريك زوج جيني .

يخرج توماس بلقاء ويرك الزوج والزوجة لوحدهما . ينظران
إلى بعضهما البعض بخجل . عينا اريك يشوبهما الإحمرار من
التعب بعد رحلة الطائرة الطويلة أو من الحزن ، يصعب القول .
ولكنه أنيق الملبس ببذلته الخفيفة للصيف الحديفة الشكل
وشعره المنقوّ . فمه الضعيف يرتجف قليلاً ووجهه شاحب جداً .
يحمل في يده الشريط الذي يحتوي على رسالة جيني .)

ايريك : (زيتسم) حسناً ، انت تملكين موهبة فى الخروج
بالمفاجآت .

جيني : نعم ، الست كذلك .

ايريك : جئت مباشرة من المطار .

جيني : يا ايريك المسكين . لا ريب أنك متعب جداً .

ايريك : كلا ، ولا بأى شكل .

جيني : ألا تجلس ؟

ايريك : اوه نعم . نعم . نعم .

(عندما يجلس ويقترب كثيراً منها يشكل خطبها أكثر من حاجز .)

جيني : رائحتي كريهة . أنا أسفة .

ايريك : كلا ، كلا يا عزيزتى هذا لا يهم .

جيني : ألا تستطيع الحضور غداً ؟ عندئذ نكون نحن الاثنان قد

استعدنا نفسيناً قليلاً .

ايريك : نعم ، نعم . ربما . رغم اننى غداً مضطر للعودة بالطائرة .

هذا شيء لا أمل يرجى منه ! على أن أكون رئيس لجنة ...

جيني : يا للمسكين ، انت !

ايريك : اوه أنا لا بأس بى .

جيني : أنا أسبب المشاكل دوماً .

ايريك : كان شيئاً رهيباً لو أنك ... لم أكن لأستطيع أن ...

كل حياتي لم أكن كثيراً ...

جيني : سامحني !

ايريك : لماذا فعلت ذلك ؟

جيني : سامحني . سامحني .

(نفس نبرة الصوت . العيون السوداء الواسعة ، الشعر المسدول
بالتعرق يتدلى فوق الحاجب الأبيض . الشفاة ملتبحة - طفلة
اصطادتها عذابا الموت المريرة . هذا كثير على ايريك . يخفض
عينيهِ وينظر إلى يده البيضاء بخاتم الطبيب والأظافر المنسقة)
ايريك . (بهدهو) ادركت اننى مسؤول بشكل كبير عما حدث . رغم
اننى لا أعرف كيف . حاولت أن استخرج اسبابها ...

جيني مرة ثانية يا ايريك .

ايريك . هل تعتقدن أن بإمكانك الاستراحة الآن ؟

جيني : نعم اعتقد ذلك . رجاءً لا تضطرب . لا حاجة لذلك .

ايريك : توماس هذا يبدو إنساناً محترماً .

جيني : نعم .

ايريك . هل عرفتما بعضكما منذ فترة طويلة ؟

جيني : كلا .

ايريك : من الواضح أنه طبيب ولكن ليس هنا فى هذه المستشفى

. طبيب امراض نساء ليس كذلك ؟

جيني : نعم .

ايريك : ماذا تريدن أن أقول لجذتك ؟ ستسأل حتماً .

جيني : قل لها الحقيقة .

ايريك : ولأنا .

جيني : على أن اتكلم معها بنفسى . تستطيع أن تتصل بها وتسال

كيف تسير الأمور معها فى المخيم .

ايريك : نعم سوف افعل .

(يتحول السكون بينهما إلى حائط صلب شفاف . هما الاثنان

انهكهما العاطفة والحزن)

جيني : وداعاً يا عزيزى . سنبقى على اتصال ! أيه ؟

ايريك : وداعاً الآن .

(ويغادر هو).

تدير جيني وجهها جانباً وتقلل عينيها . فجأة تجد نفسها فى

غرفة مقفولة مخفضة . خارج الشباك الشتاء والثلج يسقط

كثيفاً . تُضاء الغرفة . بمصباحين كبيرين معلقين في السقف .
أنهما يرسلان نصف ضوء أصفر قدر يساعد في كشف الدهان
المتقشر على الحائط والأرض القذرة ، وقطعة اللقماش المبقعة
التي لا لون لها وموضوعة على طاولة المؤتمرات . امرأة عارية
تجلس في كرسى الولادة مقطعة بشرشف مُترَب . هي مبتة
وبضعة أطباء بمعاطف بيضاء تجمعون حولها يتبادلون الرأي
همساً .

تجلس جيني على أحد جانبي الطاولة بفستانها الأحمر وعلى
كتفها العاريتين معطف طبيب . ترى الآن أن السيدة الميتة على
كرسي الولادة هي ماريا .

يجلس الأطباء على المائدة . ينظرون عبر أوراقهم ، يشعلون
السجائر . يشربون المياه المعدنية ، يهمسون فيما بينهم . دكتور
وانكل ينظر إلى جيني معبراً عن اهتمامه ويومئ برأسه مشجعاً .
جيني : قالت إنها تحبني . اعترف أنني لم أفهم معنى هذه
العبارة . بالإضافة إلى ذلك ، فهي نفسها فعلت ما بوسعها
للخطة الموضوع . أروحو اسمع ! من حقي أن أدافع عن نفسي
قبل إحالة القضية .

يحمل الرجال فيها متفاجئين وكأنما تعنيفها لا لزوم له .

جيني : (بنفث شديد) لا أرى سبباً لذلك كله .

إذا ما حطمت أياً من القوانين سواء العلمية أو الأخلاقية التي
أقسمنا أن نحترمها ، عندئذ تقاضيني .

(لا يتحرك أحد أو يثير ردود فعل . لا أحد يحمل أو يتقهم الأمور
سراً . يمسك وانكل رأسه بين يديه ويرسم عابثاً على ورقة تعكس
نظارات الرجل الجالس بجوارها ، الضوء .

تضابق جيني . تقف على قدميها فتدحرج الكرسي أمامها
ويُفرد المعطف الأبيض على الفستان الأحمر . تقف لحظة ويدها
مقلتان بإحكام تنظر إلى أسفل على الطاولة)

جيني : ذلك الجسد الناعم ، تلك الذراعان الناعمتان وهذان
التيديان الضخمان الناعمان . ثم ذلك الفم الذي كان دائماً ناعماً
ومبلاً ونضف مفتوح . شعرت بقرف جسدي حاولت مقاومته ،
وعندما لمستني حاولت أن أقاتل لأسيطر على نفسي لأوقف
نفسى عن ضربها .

(تسكت ثم تنحني إلى أسفل ، تلتقط الكرسي وتجلس) أنا متأكدة
أن هنالك شيئاً يسمونه الحب . أنا اعتقد أنني قابلت إنساناً
يحبون أو أحبوا . (تغفل عينيها ويبطء تضع يديها على وجهها
بعد بضع دقائق من الصمت الكفيف تخفضهما وتتكلم بقسوة)
حاولت أن أعيش مثل أى شخص آخر . وفشلت . هل تعتقد أنني لا

أرى ذلك بنفسى ؟ (تصرخ عالياً)

لا أمالك الكلمات لأقول ما أعنى . عبث الأمر (تتوقف) هذا صعب
جداً . أنا لست قادرة عليه (تتوقف) مرة واحدة في حياتي
استطعت أن أفهم إنساناً آخر . ليرة قصيرة . أنهم إنساناً ! هل
ترى ...

(الوجوه استدارت نحو وجهها ، العيون ، الأفواه ، الأيدي . الجسد
الإنساني العاري يتلألأ هناك خلف ابتسامات الرجال المهذبة ،
الوجه المعقل الميت . خلف النوافذ المقوسة الفسق الرمادي
والثلج . كل هذا .

وانكل : هل عندك شيء آخر تقولينه ؟

جيني كلا .

وانكل : إذا انتهى الاستماع .

جيني ما الذى سيحصل لاحقاً ؟

وانكل : القضية سوف تعرض على اللجنة تبعاً للأخلاق الطبية .

جيني : ثم ماذا ؟

وانكل : بعدئذ ؟ لا شيء .

جيني : لا شيء .

وانكل : كلا ، حتماً لا . ذاك أكثر الأمور غرابة .

جيني : لا شيء ؟

وانكل : ماذا توقعت ؟

جيني عقاباً .

وانكل : هكذا تفتقرضين . حتى ولو كنا نتحقر بعضنا البعض خلف
الظهر فليعلمنا أن نتمسك ببعضنا ظاهرياً . أنت تعرفين ذلك كما
اعرفه أنا .

جيني : لا شيء ... لا شيء ... لا شيء ...

(عندما تستيقظ جيني من حلمها يكون قد حلّ الليل . ترى
شخصاً جالساً في كرسى الزوار تضئ الضوء بقرب السير لترى
من يكون ...

ربما هو شبح . أنه توماس . يلبس سترة صوفية ويلف ساقيه
بحزام صوفي ويرفع رجله على الكرسي الآخر . بالقرب منه
يوجد ترموس قهوة وبعض الجبن وشطائر من السجق . عندما
تفتح جيني النور ينظر بطرف عينيها ناعساً)

جيني : ما الوقت ؟

توماس : سأنظر لأرى . واحدة ونصف .

جيني : ما هو اليوم ؟

توماس : الثلاثاء . سوف يبرز النور قريباً . الثلاثاء الثانى عشر
من يونيو .

جيني : آه .

(يبدؤه ويبدؤه يبرز الفجر على جيني . من الغريب حقاً أن يكون توماس في غرفة التمرريض التي تقيم فيها في الساعة الواحدة والنصف . الساعات الأولى ليوم الثلاثاء الثاني عشر من يونيو .

توماس : كيف تشعرين ؟

جيني : لا أدري (تتوقف) توماس !

توماس : نعم .

جيني : لماذا تجلس هنا لتراقبيني ؟

توماس : لدي أسياي .

جيني : آه .

توماس : على أي حال أنا طبيبك .

جيني : لا أعرف ذلك .

توماس : كلا . ولكنك الآن تعرفين .

(يتوه الاثنان كل في أفكاره . تفرق جيني مجدداً في حالتها الثانية ، التي تنتظرها خلف الحائط . تبذل مجهوداً لتوقف نفسها)

جيني : هل لديك قهوة في هذا الترموس ؟

توماس : نعم .

جيني : هل تعتقد أن بإمكانني تناول قليل منها ؟

توماس : كلا اعتقد أنك سوف تشعرين بمرض حقيقي إذا ما بدأت بتجرع كمية كبيرة من القهوة القوية . ولكن بإمكانك تناول عصير الفاكهة .

جيني : كلا شكراً .

توماس : من المفيد لك تناول شيء

(يساعدها على الشرب ، يقلب المخذة ، يعود إلى كرسيه . صمت) جيني : كيف ستقوم بعملك إذا ما جلست هنا ليلاً ونهاراً ؟

توماس : أنا في إجازة .

جيني : آه . ألم تجد طريقة اللطف من أن تقضيها وأنت تراقب انتحاراً متعطلاً .

توماس : كلا .

جيني : اخبريني عن نفسك .

جيني : عندما كنت في التاسعة تعلمت أن اتجشأ . أخي الأكبر علمني . في يوم من الأيام وأثناء تناول الغداء وجدت أنه من المناسب استعراض موهبتي التي اكتسبتها أمام العائلة الممتعة . انتظرت فرصتي ما بين كريات اللحم وفتيرة التفاح

جيني : (باهتمام) حسناً ؟

توماس : لم تكن ناجحة . لشدة رغبتي أثناء الأداء «أخرجت ربحاً» في نفس اللحظة التي تجشأت فيها . وبالإضافة إلى ذلك كان «الخراج الريح» أعلى صوتاً من التجشؤ الذي صدر عني دون ارتقان حرفي .

جيني : (تبتسم) بالتوماس المسكين .

توماس : عملت محاولة ولكنها فاشلة . أبعدت عن المائدة وحُرمت من فتيرة التفاح والاكسترد . نشأتني كانت صارمة جداً ولا أريد أن أقول متزمتة .

جيني : اخبريني أكثر . أحب أن اسمع .

توماس : لا أعرف أن هناك الكثير مما يستحق القول . حياتي كانت تقريباً خالية من الأحداث . والليل الذي جريته حاولت أن أنساها .

جيني : أي شيء مقبول . ربما تكون قد قرأت شيئاً أو قابلت إنساناً ممتعاً أي ذهبت إلى سينما أو في رحلة .

توماس : بصراحة لقد من عام منذ أن حدث أي شيء لي .

جيني : وماذا حدث عندئذ ؟

توماس : بعضهم تركني .

جيني : حقيقة طبعاً . أنت الآن مطلق .

توماس : كلا . لا علاقة لذلك بزوجة ما .

جيني : آه .

توماس : كان صديقاً من تركني .

جيني : اوه !

توماس : كنت مغرمًا به . (يتوقف) كلا ، هذا ليس صحيحاً . أنا أحبته . عشنا معاً لمدة خمس سنوات . قابلته في تلك الحقلة السخيفة التي أقامتها زوجة وانكل . أعتقد أنك عرفت من أعني . جيني : الممثل ؟

توماس : نعم . هذه الأيام نحن « مجرد أصدقاء » .

جيني : لماذا انقضت هذه العلاقة ؟

في سوقنا القاسي يا عزيزتي جيني تسود الخيانة والمنافسة لا ترحم . السيدة وانكل اعطت شروطاً أفضل : قبلت صديقه الجديد وقبلت بأن ترعاها الاثنان . وكما تعلمين عندها الإمكانيات . جيني : ألم يكن مغرمًا بك بتاتاً ؟

توماس : اوه نعم . أعتقد ذلك . ولكنه جميل المظهر وعديم الذكاء وإلى حد ما مهزب . ولذلك فقد فكر بأن يقوم بأي تغيير . عواطفى وغيرتي نحوه كانت أكثر مما يجب . (يقوم توماس بسكب القهوة لنفسه من الترموس ويختار قطعتين من السكر بنناية فائقة ويستمر في التقليب . وهو يبتسم كل الوقت) هل

تجبن أن تنامي ؟

(تدير وجهها إلى الحائط ، يطفئ توماس الضوء الجانبى للسريـر
فى خديقة المستشفى ضوء النهار ساطع والمصافير تغنى .
أنها تحدث صوتاً رهيباً .

تقف چينى فى مكتبها فى المستشفى العام تلبس فستانها
الأحمر .

هناك مجموعة من الناس . تنقر چينى بقلمها على المكتب
لتجعل نفسها مسموعة . تتوقف المهمة حالاً وتدير كل العين
متوقعة ، متلهفة نحو وجهها . تسأل بصوت خافت من هو أول
مريض هذا اليوم ؟ فيرفع واحد بين الجموع يده الجريئة ، تشق
طريقها نحوه وتسأل كيف هو الآن . لا يجيبها ، ولكنه يضع يده
على وجهه ويبدأ فى شد الجلد الذى يقطع . كان يلبس قناعاً
مامر الصنع - ولكن تحت هذا القناع وجهه مشوه بجروح نازقة
وقروح مقيحة . ينظر إلى چينى نظرة استكشاف وهى بالكاد
تحاول إخفاء قرفها . عندما يدرك أن جروحها تسبب لها الدوار
ياخذ بوداعة منديلاً كبيراً من جيبه ويثبت أمام وجهه .
چينى : يمكنك أن تعود بعد شهر . اطلب موعداً من الممرضة . لا
تس أن تأخذ دواءك .

(چينى تدور مباشرة نحو المريض التالى . امرأة ذات صدر ثقيل
واكتاف مدورة . عينها متسعة رعباً وخدودها مشدودة بشكل
غير طبيعى . قصاصة من الورق تبرز خارج فمها . تمسك چينى
بنهاية القصاصة وتشد بحذر . شئ مكتوب على الورقة . تشد
چينى القصاصة أكثر وأكثر خارج فم المرأة .)

چينى : (تقرأ) ساعدونى ! لقد احدثوا قطعاً فى رأسى وازالوا
اضطرابى ، ولكن بعد أن اعدادوا خياطة رأسى تركوا الخوف
اليومى خلفهم .

(فجأة تقف چينى وجهها لوجه مع جدها . ينظر إليها بتعبير
مجروح . ثم يهمس شيئاً ما . لا تستطيع سماع ما يقوله وعليها
أن تنحنى أكثر)

الجد : أنا أخاف أن أموت .

چينى : وكذلك أنا .

الجد : ماذا أستطيع أن افعل ؟

چينى : عد حتى العشرة . إذا ما كنت لازلت حياً عندما تصل إلى
عشرة عندئذ أبداً ثانية .

الجد : وبعد ذلك ؟

چينى : فقط استمر . عليك بالعد فحسب .

الجد : هل تعتقد أن هذا يفيد .

چينى : عليك أن تضع شيئاً مهمّاً بينك وبين الموت كل الوقت .
وإلا فسوف لا تحتمله .

الجد : واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة ستة - (يقطع العد) مازالت
خائفاً .

چينى : نعم ، أنا أفهم تقريباً . سامحنى .

(تدور چينى بعيداً . ثم ترى ابتها أنا تقف بعيداً قرب الحائط ،
تلبس قميصاً رمادياً ترابى اللون ، تيكى بصمت ، كتفاها
محدبتان . أخيراً تصل چينى إليها وتمد ذراعيها لتدفعها
وتحميها وتعانقها ولكن أنا تتجنبها . ينظر توماس إليها
بصرامة . تتمسك بيده التى يلبس فيها قفازاً .

چينى : لوفقط ولمرة واحدة امتك الكلمات المناسبة . مجرد مرة
واحدة .

توماس : تماماً يا چينى . أنهم يجلسون هناك فى الظلمة ،
مرضاهم يتشوقون للكلمة الصحيحة . ولكن يجب أن تكون
كلمتهم هم ، إحساسهم هم وليس كلمتك وإحساسك .

چينى : اعرف تلك الوحدة - وحدة الناس فى عزلتهم - أنهم
شجعان فى تلك الوحدة . كالأطفال فى الظلام الذين صمموا ألا
يرفعوا الصوت عالياً حتى لا يخافوا أكثر إذا لم يأت أحد إليهم .
يكون بصمت وكبت فى وحدتهم (تتوقف) الرأس البشرى هش
ضعيف . أن تمسك رأس واحد ما بين يديك وأن تشعر بتلك
الهشاشة بين يديك ... وداخلها كل الوحدة وقابلية التطوير
والفرح والضييق والذكاء وإرادة الحياة و... (تتوقف) يد إنسان
هرم . كان اليوم طويلاً ومتعباً ولكن المساء جاء ، اليد التى
تفتح . (تتوقف) لا أستطيع أن استمر ، كلا .

توماس : فى أحد الأزمنة كان هناك أمير قوى عذبة رغبة عامة
للعاطفة . خرج وامسك برعاياه فى شبكة صيد كبيرة ثم أخذهم
فى قافلة من البغال المحملة إلى قصره . وهناك عذبهم وعندما
أخذوا يخشون من الألم حاول أن يريحهم مجبراً عن ذلك
بالعواطف والهدايا . ما بالك ؟

چينى : لا أستطيع التحمل بعد الآن .

تدير رأسها فتنتظر إلى حائط المستشفى الأبيض . تستلقى فى
سريرها بينما يمتد ضوء النهار خارج النافذة .

چينى : ما هو اليوم بين الأيام ؟

توماس : مازال اليوم الثلاثة .

چينى : وما هو الوقت ؟

توماس : لقد نمت لمدة دقيقتين .

چينى : (تتكى) لماذا يخيفون الأطفال ويقتلونهم ؟ كيف نستطيع

أن تتظاهر بأن هذا لا يحدث ؟

توماس : ماذا تعنين ؟

جينى : أن الأطفال يموتون . أن الأطفال يعاملون معاملة سينة أن الأطفال يموتون جوعاً . لا حياة بوجود هذه الأشياء . ماذا نفعل ببعضنا البعض ؟ كيف انتظاهر بأن هذا لا يحدث ؟ توماس : اعتقد أنك تدفعين بدل هذه اللامبالاة ألماً نفسياً بالغ الأثر .

جينى : ماذا سيدحت ؟

توماس : لا اعرف . عندما هجرنى صديقى . دخلت إلى سيارتى وقدرتها نحو واد صغير . جلست هناك مسجوراً لبضع ساعات والمياه تصل إلى أنفى . ثم اخرجنى أحدهم خارج الخربة وقد سحقت قدمى .

جينى : هذا ليس بجواب .

توماس : أنت تشكين من أن الإنسان ذئب فى مواجهة إنسان آخر . بموضوعية ، لا تستطيعين فعل أى شىء تجاه هذا الموضوع . الشفقة هى نوع من الحب وغالباً ما تنتهى بإخفاق عصبى تام . أو : مستهترة سياسية . أنها مسألة ذوق فى اختيارك (يتوقف توماس عن الكلام وينظر خارج الشباك . فى ضوء النهار الساطع يبدو شاباً ويائساً ، عيناه معتتان ومحتلتان بالدم وبذقة غير حليقة) ألم يتبادر إلى ذهنك أنك محاطة بأطفال كبار ؟ لا يجوعون بأجسادهم ولكن بعقولهم . يموتون . ليس بسبب إطلاق الرصاص ولكنهم يطاردون بيطة ومنهجية نحو الموت فى مجتمع قاس بشكل عام كقسوة مجتمعات العصور الوسطى . فى كل الاتجاهات يُعذب الأطفال الكبار والصغار ويتألمون ويموتون . لسوء الحظ لا نستطيعين فعل شىء تجاه هذا .

(خلع نظارتها وواصل النظر بعينين طارفتين . تتابعه جينى ناظرة إليه من زاوية عينيهما)

توماس : هكذا الأمر .

جينى : هل تؤلمك عيناك ؟

توماس : عندما كنت شاباً وسكران سبحت مرة فى إحدى قنوات فينيسيا . كان على أن أعرف الأمور أكثر . التقتلت التهاباً فيروسيّاً زمناً فى قرنية العين . يؤلمنى أحياناً إيلاماً شديداً فقطرف عيني .

جينى : على أى حال . لا أعرف ماذا أفعل .

توماس : منذ ملايين السنين تراكضت بضغ خلايا من النخاع للشوكى مسعورة إلى رأس سعدان وبدأت تنقسم كالسرطان .

وفجأة وجدت هناك .

جينى : من ، ماذا ؟

توماس : اللعل البشري . أداة مجنونة ليس لها نسخة معاللة فى بقية علم الحيوان . هكذا وجد مثل قبعة صوفية كبيرة رطبة معلقة على الحاجات البسيطة للعل المجوز وغرائزه . هكذا هو كائن يرسل الرسائل شمالاً ويمينا وفى كل اتجاه . مركز قيادة جيش تحركه الكومبيوترات وله مئات الآلاف من الجنرات المبرمجين والذين يفترض بهم أن يقودوا قبيلة صغيرة محلية عبر مخاطر الحياة والأدغال . من الطبيعى أن تكون النتائج مترنحة . وهى كذلك .

جينى : تعال واجلس هنا . على حافة السرير .

توماس : حسناً هأنذا . ماذا تريدين ؟

جينى : لا شىء محدّد . ولكن هذا أمر لطيف .

توماس : (بعد توقف طويل) أنا أرى فعلاً أن للحياة فترات من الروعة . وينوع من الموضوعية اعترف أنها حتى جميلة بشكل غير عادى . وكريمة . وعلائياً استطيع أن استوعب أنها تقدم جميع أنواع الأشياء . ولكننى أسف فقط أن أقول اننى شخصياً اعتقد أنها كومة من «الخراء» .

(يتوقف عن الكلام وينظر إلى الحادث . ثم ينظر إلى جينى بعينيه الطارفتين ، المحاطتين بالاحمرار الذى ربما زاد من حجمهما . تقابل جينى حلقته بعد أن قرّرت أن تنظر إلى داخل عينه اليمنى التى تبدو أفضل من اليسرى .

ثم تلاحظ أنه يبكي . بدون صوت ، دون أن يحرك وجهه ، تسقط الدموع واحدة إثر الأخرى مترددة بشدة ، على خده . يتناول مندبلاً نظيفاً فتمسح أنفه ويجفف عينيها) جينى : (متأثرة) هل أنت تبكى يا توماس ؟

توماس : كلا ، كلا بحق المسيح . أنه فقط ذلك الالتهاب فى العين . سامحينى إذا ما ذهبت إلى حمام الرجال لبرهة من الزمن . جينى : توماس !

توماس : كلا ، كلا لا تتصرفى بسخف الآن . أنها توخزنى بشكل جهنمى .

سأخرج وأخذ سيجارة وأخذ مزيداً من القهوة (بحركة اعتذارية يتجه نحو الباب) سأعود فوراً .

(بلحظة يتمكن من مغادرة الغرفة . خارج النافذة يسود الصباح . تمطر مؤقتاً . تسقط جينى نائمة فى نفس اللحظة .

ترى نفسها مستلقية فى تابوت أبيض . وضع فى غرفة جلوس الجدة . الشبابيك والحيطان مغطاة بالشراشف وكذلك العفش

التابوت بالاحتراق. زحفت جيني وأوقدت النار فيه! لتلتظظ نظرة خاطفة للثوب الأحمر وزوج من الأذرع المتماوجة بهلج وهم فاغر. ثم كل شيء يتحول إلى شعلة ضخمة. تستقيظ جيني. يعود توماس ومعه ترموس قهوة طازج. يجلس محاولاً إغلاق فمه المتخائب على مصراعيه دون أن ينبجج جيداً. فيبتسم معتذراً).

جيني: (بعد وقفة طويلة) عندما كنت طفلة كنت أخاف من الموت. كان يبدو حولي من كل جانب. عندما ذهبت إلى البوول وكان هذا أسوأ شيء بالنسبة لي. أمي وأبي ماتا في حادث سيارة. أخبرتك ذلك ألم أفعل؟ (تتوقف) ثم ابن عمي مات من شلل الأطفال. كنت في الرابعة عشرة عندهذا. كنا نجلس تحت طاولة الطعام نقبل بعضنا يوم السبت. الجمعة الذي يليه كان ميتاً.

اجبرتني جدتي على الذهاب إلى الجنائز. توسلت ورجوت لأعني من ذلك ولكن جدتي لم تلت. كان مددراً في تابوت مفتوح وكان هنالك عدد كبير من الناس وأمه لم تتوقف عن البكاء. وكان يبدو مضحكاً. طلبت جدتي مني الذهاب نحوه والنظر إليه وأن «أودعه» حسبما وضعت العبارة. تخيلت أنه يتنفس وأن جفونه ترتعش. قلت ذلك لجدتي. قالت هذا تخيل نظري عادي وإنني يجب أن أسيطر على نفسي. عندما افقلوا براغي الغطاء تأكدت أن جوهان سوف يستيقظ هنالك في الظلام بعيداً تحت الأرض. عندما وصلنا إلى الليت بعد الجنائز قلت لجدتي انني أكرهها. ضربتني على انني يقيضتها بقسوة وطلبت مني ألا أكون هوسيتورية. كانت أسفة بعد ذلك واعتذرت ولكنني لم أغفر لها.

توماس: لقد اعتبرك الجميع دائماً معجزة في التعقل. أليس كذلك. جيني: اتهمت المبدأ القائل انني سأعمر على أن أشعر هكذا فأشعر هكذا. وقررت ألا أخاف الموت بعد الآن ولا الموتى. وقررت أن اتجاهل حقيقة أن الناس تموت كل يوم وكل لحظة. لم يعد الموت موجوداً بعد الآن إلا كفكرة غامضة وهذا كل شيء (تتوقف) قبل أن اتزوج سكنت لفترة من الزمن مع فنان مجنون مرة عندما كان غاضباً مني قال لي أن برويتي كاملة لدرجة أنها مثيرة للاهتمام. غضبت أيضاً وقلت أننا باردة معك فقط. أما مع الرجال الآخرين فأحصل على المتعة الجنسية. عندهذا قال في السلاكمة فقط يمكن أن تتصلبي على ضربة قاضية (تتوقف) في إحدى الأمسيات في حفلة ما، ليس منذ زمن بعيد، قرأ بعضهم بصوت عالٍ قصيدة عن الحب والموت وكيف أن

مغلي هو الآخر. حزم الزهور البيضاء في كل مكان. في كل هذا البياض هنالك مجموعة من الناس ترتدي لوناً أسود. والسيدة الميتة تلبس اللون الأحمر. فستان واسع جداً فضفاض لدرجة أنه يتنفض خارجاً فوق حافة التابوت بطريقة دائرية. في قدميها تلبس جورباً أحمر وحذاء، ذراعاهما عاريتان مضمومتان على جانبيها وباطن الكف ملوى إلى أعلى. رأسها مستلق بشكل مسطح والشعر مسترسل ومزّين بزهور بيضاء. عيناهما مفتوحتان على اتساعهما وهي تتابع المجريات بدهشة مرعوبة.

تري جيني أن أحد رجال الدين خطأ إلى الأمام نحو التابوت. يلبس غفارة واسعة وصليباً فضياً كبيراً في سلسلة. ينحنى فوق جيني في التابوت. تقابل عينيها برعب.

رجل الدين: ربما كانت حية منذ فترة وجيزة ولكنها الآن ميتة واستطيع تأكيد ذلك. لذلك دعنا نسير في المراسيم.

(يقرب الجميع من التابوت ويبدو عليهم الاعتداد بأهميتهم. تقف جيني متجهة نحو توماس الذي يقف في إحدى الزوايا) جيني: هذا ليس بالأمر الذي يستدعي الحزن.

توماس: ليس هذا هو الموضوع الذي ألهي من أجله. (لقد تقدم رجل الدين بطيئة صغيرة من الرمل أحضرها من تحت غفارته الفضفاضة. يأخذ يضع قبضات ويرميها إلى داخل التابوت.)

رجل الدين: أحضر الغطاء لقد بدأت تتنن، اعتقد أنهم كالعادة أنفسهم عملية التحنيط.

(يتوجه كل واحد نحو زاوية، حيث يغالب أهل جيني غطاء التابوت الذي يبدو ثقيلاً عليهم. يترنحون وهم يفترون به.

تقوم جيني في التابوت بحركة مدعورة مفاجئة وكأنها تحاول الجلوس ولكنها تسقط إلى الخلف وهي تصرخ صرخة احتجاج خافتة. الغطاء ينخفض. الأيدي المنمقة تقفح لتشلل الثوب الأحمر المنفتح إلى داخل حواف التابوت. بالرغم من ذلك فإنه عندما يوضع الغطاء أخيراً في موضعه يبقى العديد من المواد خارجاً. هنالك همسات مضطربة. يذهب رجل الدين إلى طاولة العمل الخاصة بالجدة قرب النافذة. يأخذ من أحد الأنراج مقصاً كبيراً ويحاول لأحد الذين يلبسون ثوب الحداد فيأخذ فوراً في قص قطع القماش المتدلاة.

قرع خافت يسمع من داخل التابوت ولكن لا أحد ينتبه. يبدأون في شد براغي الغطاء. يبدأ رجل الدين وبعض الذين يلبسون ثوب الحداد يفنون شيئاً يفترض أن يكون ترنيمة. فجأة يبدأ

الحب والموت يختلطان وهما يتضمنان بعضهما البعض .

توماس : حسناً ؟

جيني : أتذكر أنني كنت ساخرة تقريباً من تلك القصيدة . غباء مني . ألا تعتقد ذلك ؟

توماس : نعم ، ربما .

جيني : نمثل المسرحية . نتعلم الأسطر الخاصة بنا . نعرف ما يريد الناس أن نقول . نكذب . في النهاية الأمر ليس مدروساً .

ترويض النفس (تتوقف) ارتباك . كبرياء . إذلال . ثقة بالنفس ، نقصانها . الحكمة التي هي البله والشكل المعاكس . العجرفة والحساسية المفرطة . يسهل جرحها ، لواء أنه ، يسهل جرحها بشده . سريعة الغضب ، سيئة المزاج ولكنها مكبوتة في كل مكان مكبوتة صموتة مشلولة قادرة . ضميرها حي . تستطيع

الاعتماد على جيني . كأنما هي شيء حقيقي ! محرك طائرة أو قارب تجديف . والذي كان لطيفاً جداً وكان يشرب . كان يحب التلذذ . كنا متوافقين معاً هو وأنا . ثم نقول والدتي وهي تسير متجاوزة ، يكفيننا هذا القدر من العاطفية . ثم تمر الجدة متجاوزة فنقول: قد يكون والدك شخصاً عزيزاً ولكنه كسول . ووافقت والدتي على ما قالت جيني . كأننا ندعمان بعضهما البعض في ازدياد والذي ، وفي النهاية وقفت إلى صفهما . كان الأمر بهذه السهولة . وفجأة أخذت لاجل من معانقات والذي وقبلاته . اعتقدت جيني أنه سخي وكسول وقد كنت متحمسة لإسعادها . ثم أصبحت لي طفلة خاصة بي . كانت لأننا صرخة مضحكة لم تكن مثل باقي الأطفال . لم تكن تبكي غضباً أو لأنها جائعة أو مبتلة . كانت أميل إلى النشيج . كانت تمرق القلب ، وفي بعض الأحيان كنت أريد ضربها لكانها بهذا الشكل وأحياناً أخرى كنت رغباً عنى حنونته . ولكن كل الوقت أجد نفسي

تعرض الطريق . خوف أناني من أغرب ما يكون : لا أستطيع أن أودع نفسي تتركني . وعدتني يخرج الفرح من كل شيء . (وقفة طويلة) أذكر أول مرة سمعت ماما تبكي . كنت في غرفة الأطفال وسمعت جدتي والدتي يتكلمان وكانت نبرة جدتي جافة ومضحكة في آن . ثم صرخت والدتي . لم يكن عندي أية فكرة حول سبب الصراخ . شعرت بخوف شديد غالباً بسبب أن صوت جدتي كان يبدو كريهاً . ركضت إلى غرفة الجلوس . كانت والدتي تجلس على كرسي منخفض بقرق النافذة تبكي . وجدتي واقفة في منتصف الغرفة . عندما دخلت أدارت وجهها ونظرت إلي . وكان وجه جدتي ومع ذلك لم يكن وجهها ، كانت تبدو كالكلب المجنون الذي كان على وشك أن يعض ! وزداد خوفي وركضت

نحو غرفة الأطفال وصليت إلى الله لأن تستعيد جدتي وجهها الحقيقي وأن تتوقف والدتي عن البكاء . شيء رهيب تلك الوجوه التي تتغير لدرجة أنك لا تعود تعرفها . في بعض الأحيان تلصق في حلقي . وفي البعض الآخر اعتقد أنها مقرفة .

توماس : ما هو ؟

جيني : العالم يذهب إلى الكلاب وأنا طبيب أمراض العقلية . هذا شيء مخز .

توماس : منطقتك يبلغ حد الروعة .

جيني : أه ؟

توماس : أولاً تأخذين حياتك بسبب الرعب ، الحواجز والعزلة . ثم تزدرين جهودنا عندما نكسر طرق نفس هذه الحواجز والرعب والعزلة .

جيني : حينما يصل العالم إلى نهاية ؟

توماس : العالم يبدأ وينتهي بنفسك . هذا كل ما في الأمر .

جيني : (تفجّر) لا أستطيع الكلام عن ذلك !

توماس : يجب أن تحاولي .

جيني : لا أستطيع . لا أريد .

توماس : لا مجال لتجنب هذا . يجب أن تحاولي .

جيني : أتركتني لوحدي . دعني . رأسي يؤلمني . ألا تستطيع أن تعطيني حقنة ما أو أي شيء ؟ (تضرب رأسها في الحائط) أن هذا أكثر من قدرتي على التحمل . لا أستطيع الاستمرار .

توماس : يجب أن تحاولي . لا شيء أكثر أهمية !

جيني : أتركتني . أنت تؤذي (تبكي) أتركتني بسلام . دعني اذهب وحق يسوع ! لا دخل لك في . أن اذهب بعيداً .

توماس : جيني ، أرجوك . جيني ، هذا مهم بالنسبة لي أيضاً . لا تستطيعين أن تنسلي حلقة وتذهب بعيداً .

جيني : اشعر بالمرض .

توماس : استلقي . تنفسي بعمق .

جيني : لا أستطيع العيش بهذا .

توماس : تنفسي عميق ويطئي .

جيني : لا تستطيعين أن تلبسي ذلك الغستان اليوم . أنه فستانك الأفضل ليوم الأحد . إن تتمكني من فعل ذلك يا عزيزتي . دعيني أساعدك . تستخدمين حمرة الشفاه أليس كذلك ؟ شيء غير مناسب وأنت تعيشين في بيتنا . كلي ما لديك في طبقك . أنت متأخرة للمرة الخامسة . ألن تتعلمي كيف تكونين دقيقة في مواعيدك . أنت كسولة ومفسودة . وإذا استمرت هكذا سنرسلك جذك وأنا إلى مدرسة داخلية وسريعاً ما تتعلمين أن تصلحي

أساليبك هناك يا فتاتي.

في هذا البيت يا جيني يسكن اناس محترمون، اناس حاولوا أن يعيشوا في نظافة وصدق. عليك أن تتصرفي بشكل لائق إذا ما كنت تتوین أن تتابعي العيش هنا مع جدك ومعى . عليك أن تكوني جميلة ولو أنك ولو لمرة واحدة تستطيعين إظهار شيء من الامتنان. (تصرخ بشكل يخطر القلب) لا تضربينى هكذا . لا يجوز أن تضربي وجهي. لا أستطيع تحمل ذلك . (صوت آخر) سوف أعلمك حسن التصرف . ما هذه التفاهات ؟ توقفي عن البكاء . لا أصدق هذه الدموع .

(تصرخ) سوف افعل ما أريد . لن تواصلى إصدار الأوامر لى . انت عامرة غيبة ملعونة . اكركه واستطيع أن اقلبك . (تهمس) من الأفضل لك أن تقررى أخيراً . نعم ، اعرف انك تجهيننى . اعتقد أنك حسنة النية . اعرف أنه على أن افعل ما تقولين . لماذا ، (شاكية) لماذا على أن أحمل ضميراً سيئاً ؟ (بكرامية) سوف استجدي غفرتك . اغفري لى . أنا اعتذرت . اعرف اننى أخطأت . أنا دائماً أخطئ . سوف أكون فتاة جدتي الطبية الصغيرة . أنا حيوان جدتي الأليف . نستطيع أن نتكلم حول كل شيء أنت وأنا . معك كل شيء لطيف وهادئ وأمين . (تصبح شاحبة، عيناهما تدوران نحو الداخل) أستطيع أن أرى كل الأثاث ، كل الصور ، أستطيع أن أرى صحن عصيدة والانعكاسات من الشباك فى الزجاج المشع . كان لوالدتي رائحة حلوة ، وكانت لها يدان صغيرتان مستديرتان ورؤوس أصابع مفلطحة وكانت يداها دائماً دافئتين . (تهمس) إذا جيسيتى فى الخزانة سوف أموت . (ينخفض الهمس أكثر) سأكون طيبة إذا لم تجسبيني فى الخزانة . أروجوك ، أروجوك يا جدتي ، سامحينى على كل شيء ولكننى لا أستطيع أن أعيش إذا كان لابد أن أجيب فى الخزانة . (حركات مشلولة يديها ، تتوقف . ثم بصوت صافٍ) هل تتخيلين حبس طفل يخاف الظلام فى خزانة ؟ أليس هذا مدهلاً؟
توماس : نعم أنه مدهل .

جيني : هل تعتقد اننى سأبقى مشلولة بقية حياتى ؟

هل تعتقد أننا جيئ جرار من البؤساء المشلولين عاطفياً نتجول دائرين ونصرخ لبعضنا البعض بكلمات لا نفهمها تزيد من خوفنا ؟

توماس : (متمتماً) لا أدري .

(تحنى جيني رأسها وتجلس لوقت طويل صامتة وحزينة . ينحنى توماس إلى الأمام متردداً ، يمد يده اليسرى ويربت على رأسها بحياء .

توماس : هنالك تمويذة لنا نحن الذين لا نؤمن .

جيني : ماذا تعنى ؟

توماس : بين الفترة والأخرى أرددها لنفسى بصمت .

جيني : ألا تستطيع أن تقول لى ما هى ؟

توماس : اتمنى أن يؤثر فى شخص ما أو شيء ما حتى أصبح حقيقياً . أكرر وأعيد : اسمع لى أن أصبح حقيقياً يوماً ما .

جيني : ماذا تعنى بحقيقى ؟

توماس : أن اسمع صوتاً إنسانياً واتأكد أنه يصدر عن شخص مماثل لى . أن ألمس شفتين وفى نفس الجزء من الألف من الثانية أعرّف أن هذه شفتان . ألا اضطر للعيش عبر اللحظة المرعبة التى احتاجها لتجربتي حتى أتأكد أنني حقاً أحسست بالشفتين . الحقيقة سوف تكون أن تعرف أن الفرح هو الفرح وفوق كل هذا أن الألم يجب أن يكون أنساً .

(بصمت)

جيني : أروجوك تابع .

توماس : الحقيقة قد لا تكون كل ما تخيله ، قد لا تكون موجودة فى الواقع . ربما تكون موجودة بفعل الشوق إليها .

(يفتح الباب على مصراعيه وتحملق الممرضة فيرونكا المسؤولة عن الطابق - بدشمة محبوسة جداً - على الشكلىن الموجودين هناك قرب النافذة .

فيرونكا : أسفة لإزعاجك .

توماس : أنت هنا فى منتصف الليل ، أيتها الممرضة .

فيرونكا : (بمرح) فى منتصف الليل ؟

توماس : ساعتى تقول الرابعة والخمس دقائق فقط .

فيرونكا : حسناً ، لا اعرف ، ولكن فى الخارج أنها العاشرة والخمس دقائق .

توماس : ولكن اليوم هو يوم الثلاثاء أليس كذلك ؟

فيرونكا : اوه حسناً . اردت فقط أن أقول لك أن ابنتك تجلس خارجاً هناك وتردد أن تراك .

توماس : آه ؟

(تتوقف جيني مرعوبة للحظة وتنتظر حولها وكأنها تبحث عن وسيلة للهروب . وقف توماس وأخذ يطوى حرامه . يدور نحوها وهو على وشك أن يقول شيئاً عندما تقاطعه جيني .

جيني : أود أن اتكلم معك معها . ولكن ليس هنا . ربما تجلس فى غرفة الزوار ؟

فيرونكا : طبعاً . السيدة العجوز التى رتبت هذا اللقاء موجودة فى الخارج تمشى فى الحديقة .

چینی : يجب أن أجمل نفسي .

توماس : حتمًا ، يا عزيزتي چینی ، سوف اذهب .

فيرونیکا : دكتورة ايزاكسون ، ما رأيك بصينية قطور في غرفة الزوار؟ ألا تريدین فنجانًا من القهوة ؟ وربما ابتلك أيضًا تريد ذلك؟

چینی : (من الحمام) نعم ، ارجوك .

توماس : اعتقد أنه باستطاعتنا أن ندع السيدة ايزاكسون تمضي إلى البيت اليوم . هذا إذا ما أرادت ذلك .

فيرونیکا : ألا يجب أن أسأل الدكتور وانكل ؟

توماس : لا اعتقد أن هذا ضروري .

(چینی تخرج رأسها من وراء الستارة . لقد غسلت وجهها تَوًّا وهي تحمل منشفة)

چینی : هل سارك .

توماس : سيكون هذا لطيفًا ولكن بعد فترة من الزمن .

چینی : بعد فترة من الزمن ماذا تعني ؟

توماس : أنا ذاهب إلى جامايكا غدًا .

چینی : لم تقل لي .

توماس : اعتقد أنني نسيت .

چینی : هذا يعني أنه عليّ أن اتدبر أموري بنفسی ؟

توماس : أنا هو الشخص الذي عليه تدبر أمره بنفسه .

چینی : ما رأيك أن اذهب معك إلى جامايكا ؟

توماس : كلا شكرًا .

چینی : ماذا ستفعل هناك ؟

توماس : سمعت أن الإنسان يستطيع أن يعيش حياة رائعة من الرذيلة في جامايكا .

چینی : ولكنك ستعود .

توماس : لا أعديك .

چینی : مع السلامة يا توماس .

توماس : مع السلامة . اعتن بنفسك وبعن حبيبك .

(يخرج سريعًا ، تجلس چینی على حافة السرير تشعر بالغيان بسبب نهوضها السريع متأثرة بالوداع المفاجئ . ثم ، بعد أن تستجمع نفسها ، تتابع زينتها الصباحية وتضع رداء المستشفى وخفي حمام وتجرد قدميها خارجًا إلى الممر بحثًا عن ابنتها . تقف أنا وظهرها نحو الباب وتنتظر خارج الشباك . أنها طويلة ونحيلة . شعرها طويل وأحمر وعيناها كبيرتان رماديتان . وجهها عريضة وما عدا ذلك تقاطيع ناعمة ، فم طفولي وذقن وحاجبان مدندشان . عندما تسمع خطوات والديها تستدير

نحوها)

انا : هاللو ماما .

چینی : هاللو .

انا : (بسرعة) اتصل بي والدي تليفونيا واخبرني أنك مريضة . بما أنه جاء مسرعًا من أميركا إلى البيت فكُرت أن الأمر جدّي ومن الأفضل أن أحضر وأراك رغم أن والدي قال انني يجب ألا أفعل .

چینی : يا للسماء .

انا : تعرفين كم يبالغ والدي أحيانًا .

چینی : هل أخبرك لماذا أنا هنا ؟

انا : قال أنك قد أصبت بالمرض فجأة وأنهم أحضروا لك سيارة إسعاف لتنقلك إلى المستشفى .

چینی : ألم يخبرك عن السبب ؟

انا : كلا لم يخبرني .

(تنظر أنا نحو أمها مَوْبَة . تجلس چینی على كرسي رث . تأتي ممرضة تحمل صينية الفطار التي تضعها على طاولة قرب چینی ، ثم تخفني)

چینی : هل تحبين تناول شيء .

انا : كلا . (تتوقف) كلا ، شكرًا .

چینی : ألا تستطيعين الجلوس ؟

انا : نعم .

چینی : هذا لن يكون سهلاً يا أنا .

انا : أه ؟

چینی : بالنسبة لك ولي .

انا : أه .

چینی : فعلت شيئًا غريبًا منذ بضعة أيام .

انا : (تنظر إليها) هل فعلت ؟

چینی : حاولت أن انتحر .

انا : (تنظر إليها) هل فعلت ؟

چینی : من الصعب تفسير كيف يمكن ذلك أن يحدث . ربما يتبها لك انني لم أحبك أنت والوالد وانني حاولت أن اتسلل بعيدًا هكذا . ولكن يجب ألا أفكرى بهذه الطريقة أبدًا .

(تتوقف) أنا أحبك أكثر من أي شخص آخر . أنت وجدتك . والوالد . (تتوقف) ألم تفعلني شيئًا في لحظة ما دون أن تتوقفي للتفكير ؟

انا : (تنظر إليها) نعم . ربما .

(الوجه الواضح السريع التأثير ، الكتفان المستقيمتان النحيلان ،

القم الذائع الفلق ، اليدان الجميلتان العريضتان بأظافرهما
القرنة المتبدلة) .

جيني : حاولي أن تغفري لي .

أنا : لا أدري ما تعنين .

(المسافة، المسافة الصعبة للتخطي . جيني خرساء ومهزومة)

جيني : هل ستعودين إلى المخيم اليوم ؟

أنا : هنالك قطار بعد ساعة .

جيني : هل تملكين المال الكافي ؟

أنا : نعم شكرًا .

جيني : هل تتمتعون جميعكم بالوقت ؟

أنا : أوه لا بأس .

جيني : بلغى ليئا وكارين حبي .

أنا : نعم .

جيني : هل ينتهي المخيم يوم الجمعة ؟

أنا : (بتنهيدة) نعم .

جيني : ألا نستطيع تناول العشاء معًا أنت وأنا في طريقك إلى

سكاين ؟ سوف تصلين إلى البلدة بعد الظهر وقطارك لا يغادر

حتى التاسعة والنصف مساءً . نستطيع أن نتناول العشاء ثم

نذهب إلى السينما . ألن يكون ذلك لطيفًا ؟

أنا : نعم لطيف جدًا .

جيني : حسنا ، من الأفضل أن تذهبي الآن حتى لا يفوتك القطار .

(تنهض أنا طائعة . تنهض جيني نحوها . تأخذ وجهها بين

يديها وتقبلها . تستسلم الفتاة ولكنها تبدو محرجة . ثم تذهب

نحو الباب ، تتوقف ، وتستدير.)

جيني : (مازال لديها أمل) نعم ؟

(تنظر أنا نحوها نظرة طويلة ، قاسية ووميض من الكرب ينبعث

من عينيها الرماديتين.)

أنا هل ستقبلين ذلك ثانية .

جيني كلا .

أنا : كيف استطيع أن أتأكد ؟

جيني : عليك الاعتماد على في قول الحقيقة .

أنا : ولكن هل تدرين معنى ما أقولين ؟

جيني : اعتقد ذلك .

أنا : ولكنك لست متأكدة .

جيني : (يعنف بشديد) فقط لو اعرف ما تريدين ؟ ألا يمكن لك أن

تفهمي شيئًا ؟

أنا : لم تجيبيني في يوم من الأيام .

(تقف جيني وتراعهاا تتدليان وتنتظر إلى الفتاة الواقعة بعيدًا

قرب الباب، الأصابع ذات الأظافر المقضومة والتي لا

تكف عن العبث بعصبية بالصورة الصغيرة الموضوعة في

الإطار الذهبي التي تضعه حول عنقها . صمت طويل.)

أنا : لم تفعل أنت وتعرفني ذلك . (تتوقف) حسنًا يجب أن

أذهب الآن . (تتوقف) لا تضطري . أنا قادرة على إدارة

أموري بنفسى . بيا بيا .

(وتخرج أنا ، ثقفل الباب بهدوء خلفها . تنظر ممرضة إلى الداخل

وتسأل إن كان بإمكانها أن تأخذ الصينية)

جيني : نعم افعللى . شكرًا .

تعود جيني في نفس عصر ذلك اليوم إلى المنزل الكائن في

الشارع الهادئ . تقابلها الجدة في القاعة . يتعانقان .

الجدة : هل أنت أفضل الآن ؟

جيني أفضل بكثير .

الجدة : لماذا لم تقولي شيئًا ؟

جيني : ليس هناك شيء ، تقوله .

الجدة : سألت ذلك الدكتور جاكوبى الذى اتصل بى وقد قال أنك

تعانين إجهادًا شديدًا .

جيني : نعم .

الجدة : واريك الذى جاء مسرعًا إلى البيت هكذا .

جيني : لقد عاد أليس كذلك ؟

الجدة : أوه نعم عندما أدرك أن الأمر ليس خطيرًا ، وأنه ليس إلا

إجهادًا .

جيني : هل تكلمتما معًا ؟

الجدة : بلى هنا فترة وجيزة . نعم .

(هما في غرفة جيني ، والجدة تساعد على إخراج ملابسها .

شمس بعد الظهر حارقة . النوافذ مفتوحة على مصراعيها

والستائر مغلقة حتى منتصفها . تجلس جيني على السرير .

تتوقف الجدة عما تفعله)

الجدة : أنت متعبة . هل ارتب السرير ؟ حتى تستطيعي الاستلقاء

جيني : كلا ، شكرًا . لا حاجة لذلك .

الجدة : إذا كنت تفرطين في عمل الأشياء فمن الضروري أن

تذهبي بضعه أسابيع وتستريحى .

چینی : من المستحيل الآن . ايرنمان لن يعود قبل شهرين من الآن . بعد ذلك ربما تأخذ إجازة أنا وإيريك . في الواقع كنا قد صممنا رحلة إلى إيطاليا .

(تضبط چینی نفسها وتنتظر إلى الجدة . تبدو وكأنها تراها للمرة الأولى . تجلس السيدة العجوز على كرسي بالقرب من الحائط والشمس تشرق على وجهها . تكتشف چینی الآن أن جدتها هزلة جدا وأن العينين الزرقاوين - الرماديتين الصافيتين حزینتان ، وأن الفم الصارم لم يعد صارمًا ، وأنها لا تستطيع أن تستقيم في جسدها كما كانت تفعل ، وأنها بشكل ما قد أصبحت أصغر ، ليس كثيرًا ، ولكن بشكل ملحوظ . وعندما تدبر وجهها لچینی وترسل لها ابتسامة تساؤل يهتز رأسها بشكل غير ملحوظ ومع ذلك فهو يهتز ، واليدان اللويتان العريضتان ، اليدين القادرتان المليئتان بالحيوية تسقطان متعبتين بلا حراك في حضنها .

چینی : (بمطافة مفاجئة) ماذا هناك يا جدتي ؟

الجدة : جدك لم ينهض اليوم . أخذت أصابعه وأعنته ولكنه كان يبدو غير سعيد . ربما تكون سكتة دماغية خفيفة . مع جدك لا تستطيعين أن تعرفي . الدكتور كان كما تعلمين دكتور سامويلسون العجوز . قال لي الآن أن أرفع جدك يروح بضعة أيام چینی : وماذا تعتقدین ؟

الجدة : أشعر حتى العظم أن جدك لن ينهض ثانية . يبدو تعبًا جدًا (الجدة لا تستطيع الكلام لبرهة من الزمن . تنتظر نحو چینی بعجز تام وإلى يديها ثم خارج النافذة) حسنًا ، هذه هي حال الدنيا (تتوقف) كنت أتوقع هذا منذ بضع سنوات . ولكن عندما تأتي الأشياء تبدو مضحكة . (تتوقف) حسنًا ، هذا حال الدنيا . (ترسل الجدة تنهيدة عميقة وابتسامة صغيرة متعبة)

چینی : سوف أدخل لأحييه .

چینی : ألا تريدین شيئًا ؟

الجدة : كلا شكرًا . أكلت شيئًا قبل أن أترك المستشفى .

(تمسك الجدة الباب وتفتحه . الجد مستقل في السرير المزدوج الكبير ويبدو صغيرًا جدًا . عندما تقترب الجدة وچینی ، يفتح عينيه وينظر نحوهما بلهفة.)

الجدة : لا تكن عصبياً سوف اجلس معك . أنا هنا طول الوقت .

(العينان الملوهفتان تهدأن تدريجياً ويحيي رأسه انحناءة خفيفة ثم يمسك بيد الجدة ، تجلس قرب السرير وترتد عليه مرة

تلو الأخرى ترتد على يده .

تقف چینی وقتًا طويلاً على الباب تنتظر إلى الشخصين العجوزين . كم هما مرتبطان ببعضهما البعض ، يتحركان ببطء نحو النقطة الغامضة الريبة حيث يجب أن يقتربا . تنظر إلى تواضعهما ونيلهما . وفي وضعة عين أدركت - ولكنها نسيت بنفس السرعة - أن الحب يعانق كل شيء ، حتى الموت .

چینی : (برقة) اعتقد أنني سأذهب في زهرة قصيرة .

الجدة : عندما تعودين سوف نتناول قطع اللحم الموجودة في الفلاجة . هنالك أيضاً بعض البطاطا المثلجة التي تستطيعين قليها . إذا كان الدكان الموجود على ناصية الشارع مفتوحًا يمكنك أن تشتري حسّة .

(تومئ چینی برأسها وتخرج على أطراف أصابعها)

اشترت حاجتها من الدكان في الشارع الذي تكسو الأشجار على الجانبين . ازدحام في السير ، المكاتب مغلقة في نهاية اليوم وهناك العديد من الأشخاص حول المكان . الشمس تشرق ساطعة بعد الظهر الحار والمياه تتلألأ في التربة . ترسل أعلى الأشجار حفيفًا ، وعناوين جرائد المساء سوداء تصرخ عاليًا .

تقف على مفترق طرق مع خمسة أو ستة آخرين . ترى امرأة طويلة القامة تلبس معطفًا أبيض وقبعة بيضاء ؛ شعرها الرمادي يخرج من تحت الحافة . تحمل عصا بيضاء تنحس دريها بها مقاومة ما يعترضها . تلبس نظارات شمس .

چینی : ربما استطيع مساعدتك في اجتياز الشارع ؟

(تستدير المرأة وفي لحظة مفاجئة تتعرف چینی على الوجه الشديد الانفعال الشاحب وعلى الابتسامة التهكمية . العين الميتة المقلوبة .

السيدة : هذا لطف شديد منك ، يا عزيزتي ، أشكرك .

(تأخذها چینی من ذراعها وتقول ، «حسنًا ، لنذهب إذن » يبدآن في المشي ببطء فوق العلامات البيضاء لتقاطع الشارع ، بينما يسير باقي الناس مسرعين متجاوزينهما دون الالتفات إليهما.)



محمد أركون خلال اللقاء محاضرة في مسقط

محمد أركون صاحب واحد من أهم المشاريع الفكرية والمعرفية التي فتحت آفاقاً واسعة للفكر العربي الإسلامي عبر تطبيقاتها لمتجزئات العلوم الإنسانية الحديثة على دراسة الإسلام وسميها إلى ترسيخ المنهجية التاريخية الحديثة في الفكر الإسلامي والتي تتخذ مكانة محورية في مشروعه العام، نقد العقل الإسلامي، حيث يرى أنها السبيل الوحيد لتحقيق الفهم العلمي بالواقع التاريخي للمجتمعات الإسلامية وبالتالي إسقاط كل الأوهام الكبرى للذات عن نفسها وإلغاء كافة التعضبات المذهبية والعرقية بوضعها على محك الفهم العلمي الذي يسبر حقيقة أفعالها التاريخي والظروف السياسية التي صاحبت تشكلها.

محمد أركون؛

تبيننا للحدثة المادية دون الفكرية تلك الحدثة عمق تخلفنا .

حوان: نأصير الفيلسافي *

الألسني التفكيركي وللتأمل الفلسفي المتعلق بإنتاج المعنى وتوسعاته وتحولاته وإنهاده. سؤالي هو عن الإضافات التي أدخلتها والخصوصيات التي راعيتها في هذا المنهج باعتبارك باحثاً مسلماً؟

أركون: هذا مشروع بحث طرحته حتى يهتم به ويشارك فيه الباحثون العرب، والطلبة الذين يتخصصون في الدراسات الإسلامية، والمشروع متصل ببرنامج للبحوث عن النص الديني بصفة عامة، وليس النص الديني الخاص بالمسلمين فقط، لأن هذا المشروع مبني على التعرف على الظاهرة الدينية بصفة عامة، حتى تحل الظاهرة الإسلامية الدينية في أفق أوسع من الأفق الإسلامي الذي اعتنيت به دائماً وبالتالي نكتفي بالنظر إلى تاريخ الإسلام كدين وتاريخ الإسلام كإطار فكري دون أن نراعي ما حدث ويحدث في الأديان الأخرى، وخاصة الأديان المتصلة من

المفكر محمد أركون شارك مؤخرًا في التظاهرة الثقافية الكبيرة التي نظمتها بلدية مسقط ضمن إحتفالات مهرجان مسقط ٢٠٠٠ وذلك ضمن نخبة من أبرز المفكرين والأدباء والنقاد والشعراء العرب حيث قدم محاضرة هامة بعنوان «اللامفكر فيه في الفكر الإسلامي» جاءت ضمن سياق مشروعه الفكري الكبير. التقيناه وكان لنا معه هذا الحوار:

يهدف محمد أركون إلى بناء «إسلاميات تطبيقية» وهي عبارة مستمدة من كتاب روجيه باستيد «الأنثروبولوجيا التطبيقية» ومن هنا فإن هذه المنهجية التي تحاول تطبيقها على القرآن الكريم كانت قد طبقت على النصوص المسيحية وتتخلص في إخضاع النص الديني لمحك النقد التاريخي المقارن، والتحليل

★ كاتب من سلطنة عمان.

أصولها بالدين الإسلامي أعني اليهودية والمسيحية ، لأن القرآن يذكر هذه الأديان ويحاوِر بني إسرائيل كما يحاوِر المسيحيين على أساس ما يسميه ، أهل الكتاب ، أي الشعوب التي تعرفت على ظاهرة الكتاب قبل القرآن ، وهذا يفتح لنا باباً أوسع لتاريخ الأديان إذا اطلقنا من هذا المنطلق القرآني الذي يطرح قضية تاريخ ما يسمى في علم الكلام بـ«تاريخ النجاة» . النجاة تعني : كيف نعيش حياتنا كمؤمنين متقين كلام الله تعالى حتى نطبقه في حياتنا ، وحتى نكون في الجنة لا في جهنم بعد موتنا وانتقالنا إلى الحياة الآخرة ، هذا ما يسمى بتاريخ النجاة . لأن

فكرة النجاة لها تاريخ غير موحى به في القرآن ، فقط كانت موجودة في الثورة مع موسى ومع الأنبياء الآخرين الذين ذكرهم القرآن ، ويجب أن نهتم بهذا التاريخ الروحاني ، الذي يختلف عن التاريخ السياسي والثقافي الخ . فهناك تاريخ روحاني يتعلق بوجود أو وجوب كلام الله على البشر ، وحسب النظرة التاريخية ، لهذا يمكننا أن ندرس هذا التاريخ ، وتطور هذا التاريخ ، والمعبر التي يستنتجها القرآن من القصص التي يسردها عن ماضي الشعوب التي أرسلت لها رسل ، ونزل عليها كلام الله ، وهذا موضوع مهم ولكن يكون أهم إذا درسناه بهذا المستوى المتفتح ، كما فتحه القرآن نفسه ، إلا أن المفسرين والفقهاء والمتكلمين عدلوا عن هذه الأفاق الواسعة التي فتحها القرآن لنا ، وإذا قرأنا القرآن بأساليب تاريخ الأديان ، الذي لم نمارسه بعد ، فسنفتح لنا

أفاق واسعة ، لكن تاريخ الأديان غير موجود لدينا . إن ما كتبه الشهرستاني عن الملل والنحل ، وما كتبه ابن حزم عن الملل والنحل ، وتلخيصاً وأعرضنا عنه كذلك تجد أننا نركز كثيراً على ما ورد في تاريخ الإسلام أكثر مما نركز على ما ورد في القرآن نفسه إن هناك فرقاً بين القرآن الذي هو كلام الله ونزل إلى جميع الأنام وما قام به الفقهاء المسلمون من جهد لإنتاج كتبهم التي نقرأها الآن ونستخرج منها صوراً للإسلام وتفهماً له ، وهو بطبيعة الحال فهم متغير بتغير الظروف التاريخية والظروف الثقافية في المجتمع وخاضع أيضاً للقوة السياسية العاملة في المجتمع وبالتالي يجب أن نتفهم هذا المستوى القرآني الذي هو كلام الله والذي يفتح لنا أفقاً للتدبر والتفكير والتفتح «أفلا تتدبرون» «أفلا تعقلون» كما مرة يكرر القرآن هذا ولكن هذا النوع من التفكير المتوسط نسي ، همس ، وضيق حتى أصبح أقل بكثير

مما هو في القرآن حتى أننا أصبحنا لا ندرس حتى علم الكلام الذي كان يدرس ويتناظر فيه هذه الإتجاهات التي حاولت أن تتينها كباحثين ومعلمين وأساتذة حتى يشارك فيها وفي البحث عنها وفي تنشيط الفكر فيها جميع المسلمون وحتى يشارك جميع المسلمين بجمع طبعاً أن ندرس بشكل أكبر العلوم الاجتماعية التي تزودنا بالآلات الفكرية وبالمناهج البحثية وتزودنا بالإشكاليات الجديدة والتي لاتزال تتغير تغيراً نحو الأفضل وبشكل فيه بقة أكبر وبالتالي نستفيد من هذا كله في قراءة من أجل أن نفهم الخطاب القرآني لا أن نبتعد عنه كما يتخيل الكثيرون من الذين

يقرأون كتاباتي حول هذا الموضوع لأنهم لا يريدون أن يفرضوا على أنفسهم الاجتهاد اللازم لاكتساب هذه العلوم التي تكلف جهوداً وقراءات ويحسوا ويكتفون بتكرار ما تلقيناه لا عن الخطاب القرآني وإنما عن تاريخ الإسلام ، ألح عليّ هذا لأنني أميز دائماً بين الظاهرة القرآنية والظاهرة الإسلامية كظاهرة تاريخية .

إذن أنت ترى بأن هناك الكثير من جوانب التعاليم الإسلامية أغفلها الخطاب الإسلامي السائد الآن ؟

أركزون . نعم طبعاً ، هناك مذاهب متعددة ظهرت في الإسلام أثناء تاريخ الدولة الأموية والدولة العباسية وهناك حرية منحت في أوائل الإسلام وتحدتياً في القرون الأربعة الأولى من الهجرة حيث كان المسلمون يتمتعون بحظ لا بأس به من حرية التفكير ومن حرية المناظرة ويفضل هذا تعدد المواقف الفكرية والمناهج وبذلك تكونت مذاهب عديدة في علم الكلام وفي الفقه وفي التفسير النحوي اللغوي وهناك من تبني التفسير الصوفي أو التفسير الفقهي أو التفسير العلمي الفلسفي .

هناك اتجاهات كما ترى لأن القرآن مفعم بمعان لا يمكن أن تحدد في اتجاه واحد فقط لا يمكن أبداً ، يجب أن نحيط بجميع جوانب المعنى في القرآن ثم إن هذه المذاهب تطورت في ظروف سياسية والسياسة دائماً تلعب دورها في توجيه البحث عن الأمور الدينية لأن الدولة تهتم دائماً بالأيديان حتى تستمد منها مشروعيتها كسلطات . وهي حالة عامة تنطبق على جميع الدول التي ظهرت في التاريخ الإنساني ، لكن ما يجب أن ننتبه إليه هو أن هذا الاستعمال السياسي للجانب الديني ينتج مشاكل عديدة وهذه المشاكل يجب أن نأخذها بعين الاعتبار وأن نخضعها للدراسة باعتبارها مشكلات

أرفض التورط في مناقشات عقيمة مبنية على

الحسد

النمية

التكفير

فمثلاً ندرس كيف تطورت هذه المذاهب وتحت أي سيطرة إلى أن أصبحت متطرفة ومنفصلة عن بعضها البعض وجاهلة لبعضها البعض فضلاً: نحن في المغرب العربي لا نعرف إلا مذهباً واحداً فكلنا ننتمي إلى المذهب المالكي وكان المذاهب الأخرى غير موجودة في الإسلام ، فالآن لا يمكننا أن نشير إلى تعددية إسلامية أو حتى تعددية ثقافية ، إذا كان لدينا مذهب واحد إذن من تناقض من نناظر ، أين هم الشيعة أين هم الاسماعيليون ، أين هي الزيدية ، أين الجعفرية ، أين هم الشافعيون تجدهم في أندونيسيا ، والحبشة تجدهم في المملكة العربية السعودية والأباضية تكاد أن تكون قد محيت من التاريخ فهي قد بقيت هنا في سلطنة عمان وأقلية في الجزائر ويجربا في تونس وفي جبل نفوسة بينما التيار الأباضي كان قوياً وساهم مساهمة عظيمة مغرية للإسلام وللفكر الإسلامي وإنما تقلص هذا المذهب لأسباب سياسية ، وأنا أدعو إلى تقدير جميع من ساهم في الفكر الإسلامي لأن التعددية مغرية للفكر الإسلامي وهي بطبيعة الحال لا تنقص منه شيئاً ، وكثير من الناس يخافون من النزاعات بين المذاهب مادامنا جاهلين بقواعد المناظرة وقواعد البحث أما إذا طبقنا قواعد البحث العلمي وقواعد المناظرة فستصبح هذه التعددية بركة ، بركة عظيمة نستفيد منها فائدة كبيرة لأننا سنتعلم منها التسامح ونستكسب روح التسامح بين المواقف الفكرية المختلفة فالتعددية لها دور كبير في تربية الإنسان على التسامح والمناظرة وتقبل الآراء المختلفة والمعارضة هذا هو الهدف المقصود .

أنا أقول مثلاً إن المذهب الأباضي بسبب سياسي أصبح مهمشاً وأنا لا أرفض بهذا التهميش لأن الأباضية ساهمت وتساهم والتاريخ يشهد على ذلك والاسماعيلية كذلك فالاسماعيليون موجودون ولهم إمامهم وهو كريم أعاشان وهي جماعة من المسلمين يقومون بأعمال مفيدة جداً فكريم أعاشان أسس مثلاً جائزة الأعاشان للعمارة الإسلامية وهي معروفة في جميع العالم ونافعة للإسلام ككل وليس للاسماعيليين فقط وأنشأ كذلك أو هو في طريق إنشاء جامعة للدراسات الإسلامية للمسلمين بلندن ، أليس هذا خيراً وفائدة ، إذن عندما أدعو إلى استرجاع التعددية المذهبية وأعني بها التعددية الفكرية التي فتحت أذهان الناس للأفكار التي يأتي بها أصحاب اللغات والثقافات والتقاليد المختلفة ، فإن ذلك سيقود فائدة عظيمة لنا جميعاً ، أنا أود أن أعترف مثلاً على اللغة الصينية وعلى الثقافة الصينية الغزيرة والعظيمة ، وعلى الثقافة الهندية المغنية والمثرية ، كان المسلمون الأوائل يهتمون بها ويدرسونها ، فمفكر عظيم مثل البهروني تكاد

أن نقول عنه اليوم أنه كان «أنثروبولوجياً» لأنه وصف الهنود بثقافتهم ولغاتهم وعقائدهم دون أن يتعصب للإسلام . ونحن نتخوف من المذاهب وتعدد المذاهب هذا تهاجر فكري وثقافي ، وهو مثال مهم يجب أن يدرس جيداً ، كذلك الأدب الجغرافي في الفكر الإسلامي القديم لعب دوراً هاماً لأنه ليس بجغرافي فقط ، بل كان «أنثوغرافياً» «أنثروبولوجياً» يهتم بثقافة الناس ، ويستفيد من تلك الثقافة المختلفة ويكتب عنها باللغة العربية ، وبالتالي يثري اللغة والفكر العربي بجميع ما يوجد في الثقافات الأخرى ، كل ثقافة إنسانية لها ثروتها ، القديما فهما هذا ، ونحن أصبحنا نبعد هذه الفكرة ، ونقول أعوذ بالله منها ، هذا تهاجر ، وهذا ما أوصلنا إلى ما أسميه بـ«اللامفكر فيه» هذه هي الإشكالية الدقيقة التي يجب أن تقدم وتقرب من أذهان الناس عامة وليس أذهان النخبة ، لأن هناك نخبة جاهلة وتنطق بالجهل وسمعت في هذا كلام ينم عن جهل قاله أناس يعدون من النخبة ، والعوام أحياناً قد ينطقون بأشياء أكثر وجاهة مما يقوله بعض المنقذين

ومن هنا صولتك دكتور أركون إلى التفكير في اللامفكر فيه وإلى دراسة كل ما يتم إغضاله وتغييبه لأسباب سياسية . لماذا نلجأ على الأنثروبولوجيا كعلم لدراسة وتحليل الفكر الإسلامي ؟

محمد أركون : نعم ألق على «الأنثروبولوجيا» لأنه هو العلم الوحيد الذي يعطينا المفاتيح اللازمة والمناسبة لاكتشاف الثقافات الأخرى والمذاهب المختلفة والاهتمام بها ، حتى لا ننظر إلى تلك الثقافات والمذاهب نظرة متعالية وملئية بالازدراء ، والآنثروبولوجيا « مع الأسف لا تزال مجهولة كعلم ومادما لا تفتح أبواب الأنثروبولوجيا ز سيبقى تفكيرنا ضيقاً وسيصاحبه دائماً ما لا يمكن التفكير فيه لأننا نعرض عن مبادئ عديدة من التفكير ونفضل أن نجهلها ونغزلها وننقطع عنها على الإهتمام بها والاستفادة منها ، ونفقد أيضاً ، لأن الثروة الثقافية بهذا ستكون أكبر في الفكر الإسلامي وبالتالي سيجذب الناس ويثير إهتماماتهم لأنه يتبنى هذا الموقف الفكري المتفتح الذي يخرجننا من التعصب السياسي والتعصب الجنسي والعنصري .

على عكس النظرة السطحية التي ترى في الدراسة العلمية «للامفكر فيه» ، إشارة للمشاكل والحساسيات السياسية والمذهبية؟

أركون : الدراسة العلمية بالتأكيد تخلق جو الهدوء ، وجو الاعتراف بالأحر واحترامه ، لا جو مصاصمة الآخر واحتقاره وإبعاده عني ، كأنني أنا ملك من الملائكة خلقت لأعيش مع الله ،

ينقص من قيمة التوحدي كمفكر ، وإنما يشير إلى حدود الواقع الذي كان الفكر البشري أو العقل البشري متقيداً به، كما أن فكري اليوم متقيد بالواقع التاريخي، ويعد خمسين سنة أو أقل سيقولون محمداً أركون كان يفكر في أواخر القرن العشرين ، وكان متقيداً بحدود العلم في القرن العشرين ، ولكن كانت له نظرة بعيدة تهيمن اليوم ، وهكذا هو الموقف الفكري الحي ، الذي لا يكتفي بتكرار النصوص دون فهمها ، ودون ربطها بالواقع ، فمثلاً لو ربطنا الفكر الكلاسيكي الإسلامي بسياقه في القرون الوسطى وبالسياقات المعاصرة لما كان وضع المرأة في مجتمعاتنا كما هو عليه الآن، لكان قطعاً وضع المرأة تحسن وتطور ، وهذه قضية مهمة جداً .

الحالة الفكرية المنفتحة كانت سمة الثقافة العربية الإسلامية أيام ازدهارها وقوتها كما ذكرت حيث كانت هذه الثقافة منفتحة على الآخر ثقافياً ومعرفياً ، وتتشعب عن الشعوب الأخرى باحترام كبير ، وأيضاً تستقي منها مختلف المعارف الفكرية دون تخوف أو انغلاق أو تعصب كما تشهد الآن في الواقع العربي المعاصر ، فهناك نوع من التعصب والانغلاق والخوف أيضاً من الآخر وعدم احترامه ، أقصد الخوف المعرفي منه ؟

هذه الظاهرة كلها طرأت على مجتمعاتنا منذ الخمسينات والستينات الأخيرة ، وهي لم تكن موجودة من قبل ، كانت لدينا ثقافات شعبية قوية وشرية ، ولديها أخلاق عظيمة ، وتسير المجتمع بطريقة صالحة ، وهذه الأخلاق والثقافات الشعبية كسرت في الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة وأصبحت الثقافة الشعبية ثقافة شعبية أي تطلبت عليها التصورات الخيالية أو ما كنا نسميه العرض ويعني مجموعة من الأخلاق التي يجب أن يتكسبها كل عضو من أعضاء العائلة أو العشيرة أو القبيلة ، والشعر العربي القديم مبني على المثالب والمحاسن وهو يكرر دائماً أن هناك محاسن لابد لكل عضو من أعضاء العائلة أن يحترمها حتى تستقيم الحياة في المجتمع ، هذا كله اندثر ، كسر ، نسي ، ولم نجد البديل ، أصبحنا نكرش شعر القدماء الذي يذكرنا بذلك ، ولكن لا سبيل لتطبيقه وهذا ما يسمى الشعبية ، لقد حرم الناس من ثقافتهم لأنها همشت ولم تدرس ، وإذا درست فلا يعني بإبراز القوة التي طردتها إلى الهامش ، هذا أيضاً مهم ، وأضف إلى ذلك الضغط الديموغرافي في مجتمعاتنا ، كنا مجتمعات غير فائضة بالأعداد السكانية، ولكن في الستينات والسبعينات والثمانينات تضاعف عدد السكان في جميع البلدان الإسلامية إلى ثلاثة أضعاف أو أكثر أي في خلال ثلاثين عاماً فقط هذه الظاهرة

وليرفعني الله إليه ، والآخرون هم الشياطين ، لا .. هذا كلام حرب ولا يؤدي إلا إلى الحرب وتجهيل الناس وهذا يؤدي لامحالة إلى حروب مدنية كالحروب التي نشاهدنا في الكثير من البلدان الإسلامية وغير الإسلامية . هذا هو المقصود الحقيقي من هذا المشروع الذي أدعوا إليه كمشروع فكري وثقافي ينبثق من داخل الفكر الإسلامي نفسه ولذلك أجيل دائماً إلى نصوصي القديمة ، ولكن هذه النصوص القديمة يجب أن نقرأها بوسائل حديثة ، إذا قرأناها كما هي واكتفينا بتكرار ما نقوله في سطح المعنى وسطح الخطاب ، فلن نتمكن من أن نتحرر من سيطرة النص الذي يلغى التاريخ ، فالنص يلغى التاريخ ويعيدنا عن الواقع التاريخي إذا تشبنا بالنصوص دون أن نربط وخالفتها بالضرورات التاريخية والواقع التاريخي ، فبالتالي يجب أن نربط النصوص القديمة بالواقع التاريخي المعاصر ، وهذه نقطة أخرى ألح عليها دائماً ، فمثلاً عندما أقول إنه يجب علينا أن نحني التفكير الفلسفي لا يعني هذا أننا سنقرأ كتب ابن رشد في معناها كما كتبها في سياقه التاريخي والثقافي لأن السياق التاريخي والثقافي لابن رشد هو سياق قروسطاوي وهذا السياق القروسطاوي في التفكير ألغته الحداثة وأصبح مغلياً تماماً ، إذا كنت قد قمت بحفظ جميع ما كتبه ابن رشد عن ظهر قلب ، وأخذت أكرره كما أكرر القرآن دون أن أربط هذا التفكير الرشي بسياقه القروسطاوي فسنأشفش الهوية العميقة والمسافة البعيدة بينه وبين التفكير الراهن ، إن ربط التفكير الراهن بالواقع التاريخي المعاش أمر في غاية الأهمية وإذا أغلغت هذا العمل فسأكون ميتاً فكرياً ، ورجوعي إلى التراث سيقتلني ولن يزدني إلا موتاً ، إذا لم أنتبه إلى هذه العملية المنهاجية المعرفية أو الإيستمولوجية ولذلك يجب أن نؤرخ للفلسفة تاريخاً إستمولوجياً وليس تاريخاً للأفكار المجردة عن التاريخ والواقع كما نفل اليوم ، إذ أننا نكرر ألفاظاً ، كما نكرر الحديث النبوي أو القرآن الكريم ، دون أن نربط بين تلك النصوص وسياقاتها التاريخية عندما نلحق بها لأول مرة في بيئتها ، ولا نربط كذلك بينها وبين التاريخ الحديث هذه النقطة من الأهمية بمكان ، فمثلاً أنا عندي كتاب بعنوان "معارك من أجل الأنسنة في السياقات الإسلامية" لا أقول في الإسلام ، ألح على مفهوم السياق ، وأظهر السياق التاريخي والإجتماعي والثقافي زمن أبو حيان التوحدي ، الذي كان من أكبر المناضلين من أجل الأنسنة ، أتبنى موقفه كرجل مفكر أدرك معنى وأبعاد الأنسنة في زمنه ، ولكن لا يمكنني اليوم أن أستعمل نفس المعجم ونفس المفاهيم التي استعملها التوحدي ، أو أن أتبنى معجمه أو أسر تفكيره ، وهذا لا

يعيشون على سطح الأرض ، ولأننا لم نقم بالعمل الكافي من أجل الحداثة في حينه أي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فلذلك لا يمكننا أن نلاحق الزمن الذي فاتنا، وفي نفس الوقت لا نستطيع أن نلاحق سرعة التاريخ في هذه المرحلة التي نسميها مرحلة العولمة لأن الصعوبات تراكمت على طول الزمن ، ولا يمكننا الآن أن ننهض بجميع المسؤوليات التي لم ننهض بها في وقتها ، عندما كانت الفرص متاحة ، وأكثر يسراً مما هو عليه الحال الآن، فمثلاً في أوائل هذا القرن لم تكن المشكلة «الديموغرافية» بهذا الحجم الكبير، وكان يمكن أن نسير مجتمعاتنا بطريقة أكثر تفتحاً لمكاسب الحداثة ولكننا لم نفعل ولذلك نحن الآن أمام جبال ثقيلة عالية من الصعوبات المتراكمة ولا نعرف من أين نبدأ .

على ذكر موضوع الحداثة والعولمة ، العالم الآن يتغير بسرعة كبيرة ووسائل التغيير أصبحت متعددة ومؤثرة بشكل لم يكن له مثيل في السابق فالإعلام ووسائل الاتصالات تلعب دوراً مذهباً في تغيير الوعي بالواقع وبسرعة كبيرة ، هبالتالي إذا كان دور المثقف والمفكر له مركزية كبيرة قديماً فالآن يكاد يتلاشى هذا الدور وهذه المركزية وأصبحت الوسائل الأخرى تلعب دوراً كبيراً في التغيير وربما دوراً وحشياً ؟

أروكون : تلعب دوراً أكبر نعم ، ولذلك أصبح وضعنا أصعب ، لأنّ اللامفكر فيه» اتسع وقل أكثر بكثير مما كان عليه الحال قبل خمسين سنة مثلاً وحتى بالنسبة لأوروبا نجد أن أهل الريف والفلاحين الذين كانت لهم ثقافة تقليدية حية في السابق كان لهم دور كبير في السياسة والثقافة أما الآن أصبح أهل الريف أقلية، وحتى هذه الأقلية تعيش على نفس المستوى من البهية التحديثية الموجودة في المدن ويتوافر لديها جميع أبعاد ووسائل الحياة التكنولوجية أي أنها تعيش نفس الحياة التي نجدها في المدن الكبيرة . وبالنسبة لنا كنا قبل خمسين سنة نعيش حياة أهل الريف ، ثقافة زراعية ، مدنية زراعية فلاحية ، أما الآن فهذا كله تغير وأصبح كل الناس تحت ضغط وسائل الإعلام الحديثة، وتحت ضغط المعرفة الإعلامية المطبقة على الجميع ، حتى أولئك الذين يعيشون في الجبال والقرى ، فبذلك تغير الوضع البشري ونحن إلى الآن مازلنا نعيش في تناقضات، لأننا نقتني الحداثة المادية ولا نبتني في نفس الوقت الحداثة الفكرية والفجوة لاتزال تتعمق بين الحداثتين *

وعلى صعيد الحداثة الفكرية لاحظ أيضاً أنه لم يقدم أحد من المفكرين العرب مفهوماً معرفياً جديداً يشترق به نسيج

الديموغرافية أفرت سلباً على المجتمعات العربية لأن الحكومات لم توفق إلى تدبير شؤون هذه الأجيال الطالعة مما استتبع حالة من الجهل والتعصب والنفخ الاجتماعي والسياسي .

ذكرت أكثر من مرة أنه حين انخرط أبناء جيلك في العمل السياسي إبان حرب التحرير اتخذت أنت الاتجاه والمصار الأكاديمي المعرفي كطريقة للتغيير العميق في الوعي العربي والإسلامي الآن بعد مضي ثلاثة عقود كيف ترى مشروعك الفكري وما الذي استطعت إحداثة من تغيير على هذا الصعيد ؟

أروكون : أرى أن هناك استجابة إيجابية وخاصة من فئة الشباب، لأن الشباب يدركون من خلال تجربتهم اليومية أن ما أقوله مبرر عن الحقيقة التي يلامسونها في حياتهم، وأن فيه حلولاً وأجوبة صالحة لغيرها هذا الواقع ، ولكن الأطر العامة التي تكيف الاتجاه الأيديولوجي العام في المجتمعات العربية والإسلامية لا تسمح لهؤلاء الشباب أن يبتنوا هذه الأفكار ويجعلوا لها قاعدة اجتماعية وفكرية واسعة حتى نستطيع أن نواجه أو نعيد بها التوازن إلى التيار الأيديولوجي الذي يعتمد على جهل مؤسس . كما أسميه . وهذا التيار الأيديولوجي للأسف أقوى من التيار الفكري ، الذي يدعو إلى التسليم بآلات فكرية وثقافية حتى تغير الواقع بطريقة عقلانية، ثقافية ، علمية ، تربوية ، والصراع بين القوتين طبعاً يزداد تفاوتاً واختلاً مع الأسف.

الفيلسوف الآن كما نشاهد في أوروبا أصبح يوظف علم الاجتماع وعلم النفس والانتقادات والأنثروبولوجيا وعلم الأديان المقارن والتاريخ ولم يعد يعيش في برج عاجي كما كان في السابق . كيف ترى حجم الفجوة المعرفية التي تفصل الفكر العربي عن هذه العلوم ؟

أروكون : الفجوة كبيرة كما قلت نتيجة للأسباب التي ذكرتها ، وهي لاتزال تزداد مع الأسف ، لأن الموجات «الديموغرافية» لاتزال كبيرة ، والسياسة الاقتصادية والوسائل الثقافية الموجودة لدينا لا تكفي مع الأسف لتحمل جميع المسؤوليات الاقتصادية والاجتماعية والتربوية التي تفرضها تلك الموجات «الديموغرافية» على مجتمعاتنا، ونحن أيضاً نعيش وضعاً عالمياً تسيره قوة كبيرة نسميها بـ «العولمة» وهذه العولمة إنما هي مواصلة للوظائف التاريخية التي قامت بها الحداثة أو هي بمعنى آخر التوسع فيما أتت به الحداثة وامداد لها ، لأن الحداثة ما زالت وستستمر قائمة كمشروع فكري وعلمي لتحسين الأوضاع البشرية ، فقط غيرنا اسمها ، ولكن الاتجاه العام لاتزال اتجاهاً نحو حداثة أعم وأكثر صلاحية ليستفيد منها كافة الناس الذين

الفكر العالمي هنالك استهلاك للمناهج الغربية ولم يقدم أي منهم مفهوماً جديداً يثري الفكر العالمي؟

أركون : هناك استهلاك وهناك محاولات لا بأس بها ولكن هذه المحاولات لا تنبهاً أطر اجتماعية واسعة حتى تعطى حياة حيوية ونغزاً في المجتمع ، فأنت تكتب كتاباً فيه آراء صالحة منتجة يقرأه بعض الناس ، ولكن ليس هنالك تيار يبتني تلك الأفكار ويعمقها قاعدة اجتماعية ويكتب عنها في الصحافة وينعش الجدل والمناقشة والمناظرة حولها حتى تعم ويستفيد منها أكبر عدد ممكن من المواطنين ، وعلى العكس من ذلك تجد أن هنالك بين المثقفين حسداً وغيرة ، فالمفكر والباحث يحسد أخاه حتى لا يشتهر اسمه أكثر عنه وهذه ظاهرة ملموسة عندنا ، ودائماً نلاحظ في حديثنا أن هذه الكارثة موجودة عندنا كرهب، بينما اليهود نجد أنهم متماسكون متضامون ، وإذا كتب أحدهم كتاباً نجد أن جميعهم يؤيدونه ولا يقولون هذا كافر بالله يجب أن نبعده من الأمة ونخرجه منها وهذه ظاهرة موجودة لدينا وأنا ضدها مع أنني لأزال أذعالي ما أذعوا إليه وأكافح كما كنت أكافح من قبل ، لكنني تأملت ، كم من الناس يكتبون في الصحف .. وأبداً ما رددت على أحد ، لأنهم يكتب على أساس جهلهم فلماذا أناقش الجبل ، أسكت وأصبر .

ربما هذه هي أزمة التنوير العربي هالكثير من المفكرين العرب قدموا أفكاراً حيوية كان بإمكانها أن وجدت القاعدة الشعبية التي تنبهاها أن تنهض بالمجتمعات العربية وتنتقلها نقلات كبيرة واسعة ولكننا لم نستطع أن نخلف تياراً مجتمعياً يدافع عنها ، ولم يكن هنالك أبداً نقاش واسع لهذه الأفكار ؟

أركون : لا يوجد نقاش ، وأنا أفضل أن أقول لا توجد مناظرة ، لأن الأفكار تطرح للمناظرة على مستوى فكري سليم ومحترم حتى يستفيد منها جميع الناس ، وهي طريقة لتثقيف الناس ، أما النهممة والحسد والرفض والتكفير فلا تؤدي إلا إلى الخراب ، والتعامل بذهنية التكفير والتحریم اذا سلطت على العمل الفكري فنقل يرحمنا الله جميعاً وهذا مع الأسف يحدث في جميع البلدان العربية والإسلامية التي زرتها ، حيث وجدت هذه الظاهرة مع الأسف ، وأنا لم أشارك أبداً في أي جدال من هذا النوع وأرفض دائماً أن أتورط في مثل هذه المناقشات العقيمة المبينة على الحسد والنهمية .

ربما تراجعت حالة النقاش أو المناظرات الفكرية الآن عما كانت عليه في الستينيات .

- أركون : نعم ولكن في الستينيات كانت الأيدولوجيا قوية

ومسيطرة وخاصة الأيدولوجيا الشيوعية ، وهي أيدولوجيا غير سليمة من حيث الفكر وحرية التفكير فهي تنبذ الاتجاه الشيوعي وتقمع الاتجاهات الأخرى ، وأنا لم أشارك في هذا الاتجاه أبداً ورفضته من البداية ، لأنني كنت من البداية متبنياً بالنصوص الإسلامية القديمة ، واستلهمت تلك النصوص لأقرأها قراءة تحديفية هذا هو المنهج الذي اتبعته من البداية وأتبعه حتى الآن ، ولذلك لم أشارك أبداً ولم أكتب سطراً واحداً مؤيداً للفكر الشيوعي أو الاشتراكي كما اشتهر في العالم العربي في عهد عبدالناصر أو الاشتراكية العربية في الجزائر في زمن بومدين ، ورفضتها فكرياً لأسباب فلسفية ومنهجية ومعرفية إستمولوجية لا لأسباب سياسية ، فأنا لم أمس السياسة مساً مباشراً ، وإذا كانت هنالك أشياء سياسية معي فهي تأتي كنتيجة لموقف فكري ، لأنني أؤمن بأنه إذا غيرنا الإطار الفكري تتغير لا محالة النظرة السياسية الخاصة بكيفية تدبير أمور الناس في المجتمع هذا هو موقفني من السياسة منذ البداية ولإزالة هو موقفني وسيظل موقفني لأنني لا أرى مخرجاً آخر للمثقف ولمن يريد أن ينعش التفكير الحيوي والواقعي في المجتمع الذي ينتمي إليه .

كيف افتتح لك أفق هذا المشروع الفكري في فترة الستينيات التي كانت تمج بالأيدولوجيات ؟ كيف تكشف أمامك منذ تلك الفترة المبكرة ؟

أركون : كان هنالك أمل كبير أن تفتح أبواب واسعة لهذا المشروع في الستينيات ولكن سرعان ما وجدت أمامي جدارية كما يقول محمود درويش ، نعم الجدارية التي تكلم عنها محمود درويش في أسلوبه الشعري العظيم المطرب والمؤلم في نفس الوقت - كما سمعنا البارحة في المحاضرة عن جدارية محمود درويش - وجدتها أمامي ، أنا أحببت هذا التعبير «الجدارية» لأنني عشت دائماً كباحث عن الفكر وعن تاريخ الفكر الإسلامي بالتحديد وأمامي جدارية والاستشهاد بجدارية محمود درويش الخاصة به وبحياته وبذاعه عن قضية فلسطين واستشعاره بالموت وموقف منه كل هذا عبر عنه شعرياً بالجدارية وهذه الجدارية موجودة لدى الفكر النزيه الذي يبتعد عن الأيدولوجيا ، والذي لا يقصد أبداً أي مكسب مادي أو أي مكسب سياسي ، ويزهد كما تزهد الزهاد القدماء عن كل هذا ليتفرغ للفكر والدفاع عن الفكر والأنسنة عند ذاك يعيش وأمامه جدارية ، ولذلك أقول أبو حيان التوحيدي معلني وأخي وأبي إنه عاش في زمنه وأمامه جدارية ولا خلاف بين تجربة المفكر النزيه الزاهد عن جميع المكاسب الدنيوية والمفترغ للدعوة إلى التفكير الذي يحذر الوضع البشري ،

كيف كان صدق مشروعك الفكري داخل المركزية الأوروبية؟

أركون : الأوروبيون لا يزالون يهتمون بشؤونهم ولا يهتمون بمصائب الآخرين، وهم لا يحبون من يقول لهم أن تلك المصائب ترجع إلي مسؤوليتهم التاريخية لأنهم مقتنعون أن جميع مشاكلنا تتعلق بمسؤوليتنا نحن فقط وتتعلق بالإسلام لأن الإسلام جعل المسلمين متقيدين ببقائهم غير متفتحة على العلوم والحداثة.

دكتور أركون رغم حبك وإعجابك الكبير والمعروف **لأبي حيان التوحيدي** ودائما ما تقول بأنه أخي وشقيقي وأبي وأنه يشبهني ولكن مع كل هذا نلاحظ أن أبا حيان التوحيدي الذي كان فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة يمزج في نصوصه بين الفلسفة والأدب في حين يغيب تحليل النص الأدبي عن مشروع محمد أركون. لماذا لم تهتم بالنص الأدبي؟

أركون : - لا يصح أن يقال أنني لا أهتم بالنص الأدبي ، فأننا أهتم كثيرا بالنص الأدبي وأقرأ الأدب وأعطي للأدب جميع فضائله في تكوين الثقافة والمعرفة في المجتمع دون الأدب كبير جداً وأنا لا أذكر الأدب ولا أتناول النصوص الأدبية فقط بسبب عدم وجود متسع من الوقت للإطلاع عليها كما يفعل الناقد الأدبي المختص، والشيء الآخر هو أنني أقرأ النصوص الفكرية الضخمة جداً، والتي تكلف وقتاً وعملاً لا نهاية له فذلك لا يمكنني أن أجمع بين المجالين وليس بسبب عدم وجود الاهتمام أو عدم الرغبة في الاقتراب منها، فادونيس ومحمود درويش صديقاى نتعاشر ويفهماني وأفهمهما، ونشترك في نفس المعارك، أبداً لا خلاف بيننا مع أنهم يستعملون آلتهم واستعمل الآلات الخاصة بي ، ولهذا سأكتب أكثر عن هذا الموضوع لأنه طبعاً يجب أن تقول شيئاً

كذلك نلاحظ أن تحليل النص الأدبي دائماً ما فتح أمام الفكر الأوروبي أفقاً جديدة في التناول والدراسة وكان النص الأدبي مفيداً ورافداً للفكر الفلسفي، فأغلب المفكرين الأوروبيين وجهوا تحليلاتهم للنص الأدبي باعتباره أحد مظاهر قراءة الواقع والمجتمع ؟

أركون : نعم ولذلك أنا مسرور مثلاً للاستماع للناقدين صبحي حدادي ومحمد لطفي اليوسفي (١) الذين يقدمون للقارئ العربي أنواعاً من خطاب النقد الأدبي الذي يلتقي مع ما يقوله المفكرين، وأنا أتفق مع جميع ما سمعناه منهم من حيث المنهج، فالمشروع الفكري منسجم مع النقد الأدبي ولا خلاف بين المشروع الفكري والخطاب النقدي ، لأن الوظيفة النقدية لكليهما واحدة ، وتستلزم نفس الأساسيات والمقاييس والمناهج لتكون سليمة على

لا يختلف وضع هذا المفكر عن وضع أكبر الشعراء مثل محمود درويش الذي حمل آلام شعبه الفلسطيني، وعانى من الدعوة للقضية الفلسطينية التي يعرفها جميع الناس وتآلم أيضاً في حياته الشخصية، أنا أربط معاناتي بمعاناة محمود درويش ، هو يعبر بقلمه شاعر وأنا أعبر بقلم تحليلي فلسفي مفهومي.

لكن هذا الألم لا يظهر لدى المفكر بإمكان الشاعر أن يعبر عن ألمه ومعاناته لكن المفكر غالباً ما تكون معاناته محجوبة.

أركون : نعم هو لا ينطق مباشرة بالألم كما ينطق به الشاعر لأن نوع الخطاب الفكري يختلف عن الخطاب الشعري، ولكن التجربة التي تولد الموقف المعرفي لدى المفكر وتولد الشاعرية لدى الشاعر متشابهة.

هذا الألم الذي عانيت منه كان من جهل الآخر أو تجاهله ؟

أركون : - وإنسا من المفجأة الثقافية والفكرية الموجودة في مجتمعاتنا والتي وجدت في مجتمعي الجزائري منذ صغري وهي بالقائي التي وجهت مشروع في هذا المسار، ودفعني لاختيار هذا الطريق المعرفي الشاق كموقف أمام هذه الفجوة التي مازالت تتسع ويتفاحل تأثيرها في مجتمعاتنا منذ زمن بعيد .

هل هناك مشاق وصعوبات واجهتك في هذا المشروع وسببت لك ألماً كبيراً ؟

أركون : ليست ألماً كبيرة وإنما ألم فكري من عدم التواصل مع المعاصرين وعدم إمكانية التليغ والتنفيد أيضاً ، مثلاً في مستوى التربية والتعليم كان يمكن أن نغير البرامج ونوجه التعليم باتجاه آخر بدلاً من الاتجاه الإيديولوجي السائد.

أيضاً في المقابل نلاحظ أن المركزية الأوروبية دأبت باستمرار على تجاهل الإسلام، كموضوع للبحث، فأغلب المفكرين الأوروبيين وحتى من الذين تبشروا الاتجاه النقدي للفكر الأوروبي تجاهلوا الإسلام ولم يتناولوه في بحوثهم، وكانوا منفصلين داخل التراث الفكري الأوروبي. هل يسمى مشروع أركون أيضاً بالإضافة إلى همه التنهضي العربي أن يفتح متغذاً لهذه الحضارة الأوروبية على الإسلام ؟

أركون : - نعم هذه أيضاً جبهة أخرى، هنالك جبهة داخل الإسلام وجبهة خارج الإسلام ، وهذا كفاح مع الفكر الغربي نفسه فهنا الفكر الغربي استخدم بالنسبة للثقافات غير الأوروبية من أجل إرادة السلطة أكثر مما استخدم من أجل البحث عن الحقيقة ، وأقول إن ما يسمى بعقل الأنوار استخدمه الأوروبيون لمصالحهم في مجتمعاتهم، ولكن في الخارج استخدم من أجل السيطرة على الآخرين، وهذه أيضاً ظاهرة تاريخية وجبهة للمعارك والكفاح المعرفي مع الغربيين .

المستوى المعرفي فإن لا خلاف بينهما .

دكتور محمد : قلت في تمييزك بين القرآن الكريم والظاهرة القرآنية أنك تقصد به الفرق بين تقنية الروح الإسلامية بكلام الله تعالى ودراسة النصوص القرآنية كما تدرس الظاهرة الفيزيائية أو البيولوجية أو الاجتماعية أو الأدبية ألا يعتبر هذا تعديدا على قدسيته التي تنطوي على بعد غيبي إيماني معجز؟

أركون : لا أرى أين هو التعدي على قداسة النص ، جميع المفسرين فسروا النص وقرأوه قراءة نحوية وقراءة تاريخية واستقوا على النص القرآني أشياء تنطلق بالأمور الدنيوية ، فأين الفرق مثلاً بين التفكير الذي هو عملية علمية وبين تفسير الطبري أو تفسير فخر الدين الرازي ، هل اخترق الرازي أية قداسة للقرآن ، بالنسبة لي لا أرى أين هو الخلاف ، هذا من باب تخوف المسلمين ، بل إن هناك من يتلاعب بالنص المقدس ويوظفه لمصالح بعيدة عن أية قداسة هذا جرح للنص على عكس الذي يحترم النص في مستوى معانيه وقاعدته المعرفية ومقاصده الإلهية ويحترم كل هذا ، فلا أرى خلافاً مثلاً بين قراءة ابن عربي وقراءة فخر الدين الرازي للنص ، وبين القراءة التي أدعو إليها باستعمال أساليب ومناهج جديدة أحدثتها العلوم الاجتماعية والإنسانية ، فكما أن فخر الدين الرازي كان يستخدم المعارف التي كانت لديه في زمنه من معارف طبية وعلم النجوم والرياضيات والجغرافيا والتاريخ ، أستخدم أنا العلوم الحديثة الموجودة في عصري فلا أرى خلافاً بيننا هذا ما خلق التخوفات والتخيفات التي يحاول أن يفرضها علينا الخطاب الإسلامي وليس الخطاب الإسلامي الذي يحترم احتراماً كاملاً كلام الله وقداسته وإنما يدرسه بالآلات التي تتوافر لديه في كل زمان من أزمته المعرفية وتطورها .

كنت في محاضرتك تتحدث عن الفرق بين الخطاب الملقى والخطاب المكتوب وعن رحلة الخطاب القرآني من الشفهي إلى المكتوب وقلت إن هذه الرحلة التي ارتحلها النص القرآني مهمة . أركون : مهمة من حيث المعنى ومن حيث إنتاج وتلقي المعنى ، فالمعنى يتلقى عن المخاطب أو يتلقى عن النص المكتوب ، وأنت رأيت المناقشة التي دارت في قراءة نص محمود درويش «الجدلية» فكل واحد من القراء والنقاد كان يسقط على نص محمود درويش ما تميل إليه نفسه إذن هناك جانب مهم في أي خطاب وهو جانب التلقي ، نحن لا نعرف كيف استقبل الصحابة النطق بالقرآن لأول مرة من قبل النبي صلى الله عليه وسلم ، لسنا في ذاك الموقف ، ولذلك جميع المفسرين يحيلون إلى الصحابة ليعتمدوا على ما قالوه عن أسباب النزول مثلاً ، فهناك أسباب النزول التي لا يدرکہا إلا من عاش النطق الأول ، الالتقاء الأول للآيات القرآنية لأنها أقيمت شفاهية ، ولم تكن رسالة مكتوبة

أعطاهما الرسول صلى الله عليه وسلم للناس وطالبهم بقرائهما ، وإنما نطق بالقرآن ، والنطق يستمع إليه الناس ، وهؤلاء المستمعون يمكنهم أن يستقوا وأن يفسقروا الذي ألقى الخطاب وهذا ما فعله الصحابة ، فقد استفسروا النبي صلى الله عليه وسلم في كثير من الأحيان ، مثلاً في سورة النساء «يسألونك عن الكلاله» «إن كان رجل يورث كلاله أو امرأة وله أخ أو أخت فسالوه عن الكلاله لأنها كانت مبهمة والصحابة لم يذكروا ماهي الكلاله ولكن كان لهم امتياز المعاصرة لوعي القرآن .

ولكن الوحي سجل كما أنقي .

أركون : لا هذه مسألة أخرى لا أتكلم عن هذه المسألة أتكلم عن الواقع ، مثلاً أنا أجري معك استجواباً ، أنت تنظر إلى وجهي الذي يقول لك أشياء ويدي تقول لك كذلك أشياء ولكن عندما تنقل هذا الاستجواب إلى شكل مكتوب فإن الناس لن يروا وجهي ويدي ولن يسمعا صوتي وهذه كلها حاملة لمعان لا يمكن أن تنقل كلها لأن الشخص الذي سهرى كلامي مثلاً سينقله بوجهه وبطريقته في الالتقاء ومن هنا أقول إن طريقة النبي صلى الله عليه وسلم في الالتقاء لا يمكن أن تتعاد ، فمن يمكن أن يعيدها كما هي ، هذه هي المميزات الساندة للخطاب الشفاهي ، والمشكلة تنتهي هنا ، وهذا لا يمس مشكلة القراءات ورواية النص هل هي صحيحة أم غير صحيحة هذه مشكلة أخرى لا أنسها وهي ليست مشكلتي .

المشكلة إذن هي كيفية التلقي كما تقول .

أركون : هناك نظرية نقدية وأدبية «مدرسة فرانكفورت» في ألمانيا - أحدثت اتجاهاً جديداً في النقد الأدبي ونقد النصوص بصفة عامة وهي تسمى بمدرسة «التلقي» فالتلقي يؤثر على النص أو الخطاب أكثر مما يؤثر فيه المؤلف أو الملقى ، هذه هي النظرية ، وهي نظرية كبيرة وعظيمة الأبعاد لكننا لم ننسب إليها مبكراً ، هذا هو الفرق الذي أريد أن نظهره وهي قضية لسانية ، لا أحد يسمع كيف نطقت بكلمة «اللسانية» ماذا أريد بصوتي ؟ إن الناس يخونون الخطاب فعلاً في المحاضرة التي أقيمت هنا في الجامعة قلت ، تفكيك الخطاب الديني ولكن أحد الأكاديميين تدخل خلال المحاضرة ، وترجم ماقيلته إلي تغيير بنية الخطاب الديني أين كلامي ، كنت حاضراً وسعنت ، إذن أشهد بهذا ، أين كلامي من كلامه فقلت له : أعوذ بالله . أشرح هذا تظهر بشارت وفصائح التلقي التي يتورط فيها الإنسان حتى ولو كان هذا الإنسان أستاذاً جامعياً .

(١) ورد اسم الناقد ، لتوارد تواجدهما مع محمد أركون في مسقط والقاء محاضراتهما متزامنا مع تواجده محمد أركون في مسقط .



فبلام
تدوم أغانيك الثكلى؟
- وخيالك يستقط عن سرج
حصانه-
أنت صنعت بحارا
في ذاتك حتى ... تفرق فيها
وقطارا .. حتي يرحل عنك
وصيادا حتي يصطادك من طلقته
الأولى
وأقمت صروحا كبرى لرفاتك:
أهرامات
ونواويس
وزقورات خرساء
وقبوراً يتمنى لو يسكنها الأحياء
الدود تسلي بظلامك أياها
وزخافات الأرض السفلى
عاشت أياها أخرى، ومضت
ومضيت، فمن يأكل من؟ عجيبي
وأراك تشاغل نفسك بالصورة أو
بالتمثال

محمد علي شمس الدين *

رابيسك

تجعل أنفك أجمل
والعينين
ومهوى العنق علي الكتفين
لكأنك في جيل «الأولمب» يحف بك الأبطال:
اللفتة لحظ غزال
والنظرة أصل الحكمة
والشفقان صراخ الشهوة
فإذا ما اكتملت صورتك المرسومة بالياقوت
أو تمثالك وهو على قاعدة وسط الدنيا
يتعالى فوق سنام الكون على صهوة مهر جامع
أبصرتك نهوي مثل الظل على الطرقات
وتذوي كالخرقة، ثم تموت.
كيف تموت؟
عجبا...
كيف تموت
هل أنت دم

هل تنقش اسمك فوق الماء؟
أم فوق الحجر القاسي؟
أم في دفتر أسماء المفقودين؟
هل بالنار
أم بالحبر
أم بالإزميل
أم بالسكين؟
يا هذا الرجل الصنصاف
دموعك تجري من أعلي جفنيك علي قدميك
فتشر بها الأرض العطشى
ويطول نواحك بين يدي عراف الريح
كانك أرغن أحزانه

* شاعر من لبنان.

وعظام
ومفاصل يضربها النقرس حتى تهوي
أم أنت الجيروت؟
قطعت رأسك سالومي في رقصتها
فندرج بين النطع وحد السيف
أجب يا ... يوحنا:
- لم يبعث يوحنا حيا -
فلماذا تبعث أنت
ولست سوى
ملك
أو لص
أو مجنون؟
لست سوى «نيرون»
وإذا كنت مسيحا
فلماذا لم تصلب؟
وإذا كنت رسولا
فلماذا لم تخرج من أرضك
أو تقتل
أو تغلب؟
وإذا كنت من الشعراء
فمن من هم يبقئ؟
وبأي لغات الأرض
تتم مخاطبة الفانين؟
وإذا كنت من العشاق
فحبك ممهور بالموت
وقلبك منذور للتنين
انظر
هل تبصر غير سحب
يرحل خلف سراب
يرحل خلف سحب
خلف سراب
... حتى آخر أيام التكوين؟
وسطورك هل هي إلا:
سطر في الماء
وسطر في الرياح
وسطر في الرمل

وسطر في ألواح الطين؟
أتفن خطك فوق الماء
وخل الريح تثبت أقدامك في هودجها
وعلى الرمل أقم كالنمل قصورك واسكنها
سترى أن العمحاة ستكتب سيرتك الكبرى في الطين
ولماذا أنت تغامر
تحت سماء لا تبصر؟
أو فوق تراب لا يسمع؟
يا هذا الغافي
المفتوح العين، وليس يرى...
حبلك مقطوع
من سرّة آدم حتى يومك هذا:
لم يوصل بالياء اللام، فماذا تصنع؟
لكأن إمام الشك الضاحك،
حتى تبرز في الليل نواجذه،
والساخر في سائمة هلكى
ومن البشر الخاوين
لكأن إمام الشك، المبصر في قاع عماء، خطوط الحكمة
أكثر مما يبصر صقر جارج
يقبل نحوك مندهشا
ويشير بسبابته : انظر
هل تحلم
أم تقفز مثل الجندب في ماء مالح؟
هل يخفق حولك غير فراغ مزدحم
وفراشات تصعد من جوف التاريخ
لتحرقها شمس التكوين؟
يا لجمال رماد التكوين!
يا لجمال العدم المتراكم في القاع
كما يتراكم وحل قضي
في بئر مهجورة!
حدق في أصل الصورة
حدق في ذاتك
هل تبصر فيها شيئا ما؟
طفلا يحبو؟
ولدا يلعب
أو رجلا مكتمل القوة يسعى في الأرض

يحب امرأة
يتزوجها
ينجب أطفالا ويساتين؟
هل تبصر حقا أطفالا ويساتين؟
طفلا يحيو
ولدا يلعب
أو ... رجلا..
أم لا شيء على المرأة
ولا شيء أمامك أو خلفك
أنت الآن وحيد
وتحدّق في هوة أحزانك..
ترسم فوق الماء خطوطا ودوائر متقنة
وتسميها الأيام
وتعمر منها بيتا
مجدا
بحرا وتساقر فيه
سريرا
عرشا
قبرا.. وتنام
فتم .. حرسك الأحلام
ونم .. حبستك الأحلام
لكن..
حاذر
فالنوم على حد الرؤيا
كالنوم على حد السكين
حاذر
حاذر
حاذر
حا

وماذا البحر
وماذا البر
وما البحارة
والمركب
والشيطان
البحر هو القرصان
البحر أتان، يركبه الموج وتلجمه الأرسان
يا لنحيب نوارسه!
وصراخ الرغبة في جوف لآله!
يا لبهاء الخوف الكامن في جفن الفرقي
وجلال الرعب إذا امتزج البحران!
لا برزخ يفصل بين الجبلين المائيين إذا التقيا
فلنلق عصاك على هذا السحر
وفز (يا نوح) على الطوفان
- لا شك بأنك لست نبيا
حتى تبصر فوق الماء
وتخرج كالعصفور من النيران
وبأنك لست سوى ملح فيذوب
ولست سوى صدى لا يطفو
وجناحك من صخر
وبذاك معطلتان
وقلبك ليس على وشك المعراج
فخذ حذرك من قلبك -
وأنا لست سواك
فما لي أخرج منك
وأجلس مبتعدا وحدي
لأراقب موتك في اللجة؟
مجنون خطاك أنا
والظل
وسيد أشباح العتمة
وأنا أنت
فنحن - وأنا كنا ضدين - لمجتمعان
ويدي
تذهب كي تلمس جرحك
حتى يبرأ
فلنهدأ

ولماذا أنت تغامر في بحر سكران؟
بحر كالبر شواطئه تخرج منه
ويغرق فيه الريان
تقل من أنت؟

فقد اضطربت أحشائي فيك
وعزائي ونجد المجذوبين
فأنا السكران
وسكري فيك
فصبك في كأس
وتعال
وهيت لنا..

لا أعرف من منا كان الخمر
ومن منا كان الساقى؟
ومن الصاحي
ومن السكران
وما الكأس
وما الساقى؟

لكان السكران سكرته
سكر التدمان به
سكر التدمان
ولم يصحوا

لا يعرف ينبت أم يمحو؟
لكان السكران هو الصاحي...
وشربك حتى نضبت كل دواليك
فيا خيام أنا تاليك
وأنت الأول (ما أجملنا)....
أنت السابق

حتى يرد اللاحق حوض معانيك
وثالثنا قدح الرؤيا
تخرج من بيتك ليلا
وتشردني

وتفامر في النيه
فأحمل خلفك زادي
وعصاي وجعبة أحوالي
وتفد خطاك
... فأعشائي هذا الوهج الصحراوي
وأذهلني

حتى حجبنا الفلوات
ستفرقتا السنوات
وتجمعنا الكلمات...

ويجز زمان
لا يعرف أي منا صاحبه

أين يهيم...

ولدت أنا في «نيسابور»

- وأنت مقيم فيها -
وتبعت إلى بيتك قلبي، حتى ألقاك
ودنوت، فخانثني قدامي،
سألت إمام المسجد عنك

فلم يسمع
وأشار إلى باب الحانة
فدخلت

وجدتك وحدك
منتشياً، تبكي،
والخمر يغطي لحيتك البيضاء
جميلاً

وتصلي ركعتك الكبرى في الدم
ودنوت فلم تحفل بي
وأشحت بوجهك عن وجهي
ماذا يغويك

وماذا في جعبة أسرارك؟
ولماذا تحجب عني بهجة أنوارك؟
وأجلت الطرف قليلاً حولك
حتى أبصر آخر أحوالك
فوجدت على السجادة خاتمك الفضي
(وكنت أنا نقش الخاتم)

ووجدت مدينة علمك مغلقة
ففتحت الباب
وووجدتك تمضي في غلس الظلمة
نحو «حراء»

فمنعت علي حد ساداتك البيضاء
فلماذا

تتركني منقسماً؟
ولماذا لا تجمعني، كالطير،
وتمنحني أسباب رضاك؟
فأرى

- في رأسي - تخرج في الليل
فراشات هواك
وأرى...
وأرى نفسي،



الغفران

نزيه أبو عفش *

جعلتني أشرب الجنون مع كأس حليب الصباح
وفي كل صباح، كنت أسأل نفسي:
«والآن - معك أو بدونك -
ما الذي يمكن أن أفعله بحياتي؟!»

حياتي ؟
حياتي التي، الآن ... أغفرها لك.
إذن .. أغفر لك

... ..
وفي الممات العظيم
تحت ناموس ظلك القاسي
كنت أسلم أمري لأبالسة الخوف
أسأل الهواء: «هل أنجو؟...»
حسنًا .. ونجوت.
(من يراني يظن أنني نجوت
بل ، ويظن أنني كنت أحياء..)
..وغفرتها لك.

... ..
وفيما كنت أحاول أن أفتح باب الحياة
راجيا أن أدخل
كان جيبيني يصطدم بظلماتك
حتى ينشج وتسيل منه دماء حامضة..
أما أنت .. فلم تكن تُرى
ما يُرى كان وحده الظل
(قناع الظل...)
وخلف القناع
كان فقط : الهواء الأسود..
والدخان الأسود..

«لا يا كاليغولا، أنا لا أكرهك بل أراك ضارًا وقاسيًا
وأنانياً ومغروراً، ولكني لا أقدر على كرهك لأنني لا
أعتقد أنك سعيد، ولا أستطيع أن أحترك لأنني أعلم
أنك لست جباناً...» البير كامبي ...

الآن، اسمعني يا كاليغولا:
أعرف أنك أنت من كسر قلبي
(أياهم، كان قلبي الذهب الصغير
ما يزال مشغولاً بضغ ماء الحياة
في ساقية الأحلام الأولى...)
أعرف أنك أنت من فقت حياتي
كفيمة مهترئة في صندوق زجاج أسود.
أعرف أنك أنت من جعلني أندم
لأنني لم أخلق بقرة.. أو حردونا.
أو ضفدعة نقاقة على حافة بئر.. هناك،

وأنك أنت من جعلني
- أيام كنت ما أزال قادراً
على الايمان بخطيئة الأمل -
أكتب على حائط ذاكرتي:
الحياة موت يطول!!

رضيت بما لا أَرْضِي..
وخفت مما لا يخيف..
وتعذبت..
لكن ، أغفر لك.

... ..

* شاعر من سوريا.

والنذر السود..
وزيد الحياة الأسود..
وموت أبيض
ينتظر، وينتظر!!
فقط ، كنت ظلا (قناع ظل..)
لكن..

- تحت ثقل قناع الظل -

كانت صورتك محفورة على دماغي وثوبي ولساني
وحائطي وشمع صلاتي ودقتر أناشيدي
وضفيرة امرأتي وغشاء قلبي الأحق المريض..
كنت تأكل معي
وتنام معي

وترصد السماء

وتبيض القصاد

وتنهر الطفل الباكي

وتسمم الخلوة

وتظهر كالقطبة النافرة في نسيج الأحلام..

وفي معصرة الظلام التي

تطحن البراءة والأمل وطفولة القلب

كان كل شيء يتحول

إلى دم مظلم وسميك كدماء الحراذين؛

لكن ... غفرت لك.

.. ..

عبدتك .. حتى أشركت بنفسي..

صبرت أصرخ في وجه السماوات : آمني بي..

وفي وجه ذلك : ارحمني..

وفي وجه نفسي؛

«من أنت»

ساعدي لأكون نفسي..

حتى تحول ظل نفسي إلى أسماك ظلّ خائف..

خائف .. ويخيف !!

ذلك ما لا أغفره لك.

لكن.. غفرت لك

.. ..

أعرف أنك أنت

من كسر قلبي وقلوب كثيرين..

أنك أنت .. من جعل الهواء مرا

والأمل مرا

والعبادة مرة..

ولقمة الأحلام أمر..

أعرف أنك أنت

ظل الهلع السري

الذي يحفر في ظلام نفسي

وينبع من ظلام نفسي

ويتفجر في مرآة نفسي

كينبوع ظلام طالع من صخرة ظلام!

أعرف أنك أنت

من جعل الأطفال ييكون

لأنهم ولدوا تحت سقف ظلامك القاسي

والأمهات..

لأنهن تركن أرحامهن تخصب

تحت سقف ظلامك القاسي

والرجال ..

لأنهم أوقدوا شموعهم.. قدام وثن ظلامك القاسي

والأموات

لأنهم لم يظفروا بنعمة الموت

بعيدا عن سقف ظلامك القاسي

.. ..

أعرف .. وأعرف

وأعرف .. وتعرف..

أما الآن ، أما الآن

وقد أتت الساعة التي حلمت بها دونما إيمان..

أما الآن، وقد أتت هذه الساعة،

فلا فرح.. ولا ضغينة..

فقط، سامشي

خلف ظل نعشك الهائل المديد

بلسان أبيض

وقلب داعم

وربطة عنق سوداء..

وسأغفر لك..

في ذكرى ساعي بريد

وطن الرسائل

رعد عبد القادر *



في صباح من صباحات الأساطير، وقف موزع بريد
وركن عجلته الى جذع صفصافة وألقى بالرسائل الى
الماء وزرر سرواله ودخل المدينة.

في ظهيرة ذلك اليوم نشبت حرب بين فراشة وضوء
كانت الحرب ساحة كدفتر مذكرات في سفينة غرقى
سائق موزع البريد تسحب عرجها الخفيف الى شارع
خلفي

يدور حول مقبرة هناك نسي حقيبتة
وبُعث من في القبور
في الليل كانت شمعة تموت على ساق بندوق أعرج

:اكتبوا

اكتبوا إلينا

ابعثوا برسائلكم

ابعثوا

اكتبوا اسماءكم على ظهر مغلفاتكم الحجرية

سيصلنا البريد

سيصل البريد

سيصل

السماء وردة من دخان

نحن الشعب الذي يقرأ

في الصباح نقرأ

في الظهيرة

في الليل

في الأعياد الفاطسية كذكرى حليب

في المآتم الفسيحة كماء السواد

اكتبوا فقط اكتبوا

كالأصابع تنتثني عيوننا بالزهور على قبر ساعي البريد

نحن نقرأ

وانتم لا تبعثون

* شاعر من العراق.



حملت الصمت حتى أضواء

أديان ميتشيل

ترجمة وتقديم

هاشم شفيق *

صمت

حملت الصمت مثل مصباح،

حملت الصمت

حتى أضواء

من أجل لصي

الشعر بإمكانه أن يتمشى وحيدا

في منحدر من طريق الغاية المعتم

الى ما لا نهاية،

أذن سبترك القلب ليري

إشراقات الترحاب

بصديق جديد،

يا لهذا الجمال

يا لهذا الضوء الدافئ

المشع عبر آلاف الأميال الذي يجعل

* شاعر عراقي يقيم في لندن.

جميع حيوانات العالم ترقص

عندما يتسم أمي،

نافذة مفتوحة

الحب

هو تلك النافذة المفتوحة،

ذلك النسيم الذي نتنفسه

في غرفة النوم، عبر النافذة،

الحب

هو شجرة دموع شاهقة

رُئيت في حقل نافذة،

الحب

هو حرارة السماء الدائمة

خلف سحبيات الدموع البعيدة-

الناطقة الى الشمس،

الحب

هو كيف نستلقي هنا

وننظر بتوق
الى تحديقة نافذة مفتوحة
تعلم رفصة الزولو
أنت هنا
لكي تراقب وتصغي،
وإذا لم تكن كذلك
فأنت ضائع
إلى الأبد.
اسمك

الى ساشا ونكري
السابع من نوفمبر ١٩٩٤

برتقالي هو اسمك،
لهبي هو اسمك
ويضيء الشال الحريري الاسم،
غابي هو اسمك
فيه شيء من الغروب،
اسمك يتسلق الإطار
في اسم المكتبة،
الاسم الصخري السليم
ذاك الذي يتحدى
كأبة قاع ١٩٩٤،
راقصا رقصة حب الحياة-
الاسم الذي يبتسم
ويغني كأشياء طائفة،
الاسم الذي يهز قلب الأم
والأب والأخت العاشقة،
وكل الحيوانات،
ساشا
الاسم الذي ترتدين
يتلألأ بالسحر والدفء،
ساشا
المر الذي يعني الحب
ويجعلني عاشقاً ومعتوقاً،
ساشا، ساشا، ساشا.
بضعة عشر دولاراً وخمسة سنتات... هايكو
ماركة تجارية
ليبيجامتي الجديدة:

في الفجر وجدت
بطاقة السعر ملصوقة بي
وبثوبي الحريري،
استيقظت في بعض الأحيان
عميقاً في مركز صدرها
تنمو أزهار بلا أسماء
بأوراقها الصغيرة الملتفة،
تويجاتها تستدير
على بورسلان شذري،
مثل صباح الخامس من أيار،
أحياناً استيقظ
أحياناً أنا،
وأحياناً أعمل الاثنين معا
في مرة واحدة،
غالباً أهدق في تلكما الزهرتين الزرقاوين،
لأراهما تحدقان بي
بكل الحب
ولهذا لن أعظم أبداً.
من أجلك وإليها
الحنجرة هي هكذا
كلمة جميلة،
الحنجرة في الغالب
تنزلق من خلال كلمة،
طائر السمعي
يفني بحنجرة ملاك،
مثلاً أبحرنا في الماضي الى النجوم
بزورق ذي طلاء برتقالي
وبما في شهر أيار
كانت هناك لحظة،
بزغ فيها عنكبوت أخضر صغير،
يتأرجح عبر بقع الضوء الصفراء
في تلك الخيمة الخضراء الكبيرة،
ثمة شيء كان يفني
بصوت من التفاح.
النسيم لامس عظم خدي،
أو ربما كان على طرف أصبعي،
كانت هناك لحظة في الحديقة،

وكان هناك طريق رملي
ومخاريط صنوبر مبعثرة
في هذا الطريق الآخذ بالانحراف
بين لحاء الشجر الأحمر
وجذوره المجلوة،
كان هناك رجل ذو أنف أفطس،
يجدّف في زورق ملتصق
الى الأبد بين الهسيس المتدفع
للماء على الجبين،
وترى الحشرة الشهيرة للمدينة،
كانت هناك لحظة في الحديقة،
وكان هناك صوت بري،
كشمرك،
لطيف كصدرك،
وكان هناك قطار تجلجل سكته
بشكل أجش
على حاف الوادي،
لذلك استطيع أن
أكون الخامس من أيار
أو الخامس والخمسين من تموز
أعرف أنك حبي
وانك كنت هنا
حين كنت أنظر الى
هذه العلامة فوق قلبي.
سديقتي القديمة وشمس نيسان
شمس نيسان،
تقبل التورد الناهض،
شمس نيسان،
تداعب وريقات الأعشاب
على الجانب المائي،
وثمة كرسي خشبي
يترأى في المكان.
هذا الكرسي القديم
سيكون لك،
وجهك في الشمس،
هذه الشمس التي تمتد

على طول النهر،
تميل اليك
وتصغي لصوتك،
نيسان:
صخور في النهر،
كرات البولنج
ومزلة خشبية تحت الماء،
وهناك من يجدف في الهواء،
حيث القلاع ووحوش مجنونة
وطحالب مشعة عملاقة،
واعجب بكل هذه الأشياء
وأنا أنسكع،
لكأني العاشي
بين مرج صخري لك،
المرج الذي تفضليته كسر
في جزيرة قلبك العظيم،
نيسان في وادي الجمال
صيف مملح،
عطلة تطلق المياه
محتفلة بأنوارها،
رحلة ترتطم باتجاه
بحر خرافي،
في نيسان وجهك في الشمس،
مطوق بالأصدقاء
وهناك...
في الكوخ الصيفي
العديد من الدهاليز،
حيث الشجرات ممتلئة بالنعومة،
وحيث الأعشاب
هي الأجل في العالم،
هذه الأشياء
كلها تحيط بحياتك،
الحب يبدو هنالك
مثل غناء سرب من الكلمات،
مثل قصائد لآلاف الطيور.

قصائد

عبدالفتاح بن حمودة *

الصباح،

طفلا يلتذ بأصوات الموتى ويصب الماء البارد فوق عاصفة

النساء،

سمى نفسه برقاً واضحاً وجميلاً.

نام على الرصيف ولم يجد قمراً يبكي عليه.

نام حتي الصباح ووردته قبضة هائلة مثل «العالم»

وحدها الأمطار صبت على أقماره وروحها ومضت..

سلام سري

قطعتي رائعة جداً في الليل وأجمل في الصباح.

هل رأيت عمود النور بداخلها؟

عمود جمال شرس هي.

أمضت أعواماً في مثل أمور بسيطة،

حيث لا مكان هناك ولا أحد،

أقدامها في السماء وروحها في الأرض،

بينما كانت الشوارع كثيرة أمامها.

دفا

لقد كان ثلاثتهم أصدقاء،

الطفل الصغير ذو الشعر الذهبي والقط الرائع والقيثارة

العمياء،

مات القط الرائع في الليل السابق،

صرخ العازف الصغير ذو الشعر الذهبي : لقد كان صديقاً.

حزن ثلج الصباح،

العازف : قيثارة دمه الدافئ

والأمطار تأتي من ذهب الموت

لعب «فيثشة»

بجملات ملصقة على جدران غرف عائلات كثيرة،

أسود من ورق مزين ببهجة التصفيق وشماتته،

كرات وملاعق ذهبية عالقة بالأرجل والأفواه،

المجنون يحض على اللعب بالأقدام،

بينما الأفكار والكلمات تسبح في الهواء دون قبعة.

.. صور أخرى نسيها الشاعر عن طيب خاطر،

نامت ، حذوه، قرب مرآته الهادئة في الريح.

بكاء في الملهى

قارورة الخمر الفارغة أمام الرجل الوحيد،

آخر ركن في الملهى،

قارورة تؤلم النادل لأنه لا يشرب،

لذلك كان يبكي كلما رأى يديه متعرقتين

من أثر الهواء المجروح.

يتقيأ النادل في آخره الليل وعيناه ملتصقتان بالقارورة

الفارغة

الملقاة آخر ركن في الملهى.

أغنية بدوية

خضراء أنيابها دائماً.

حادة مثل سيف نظرات الشاعر في الليل،

ترديداتها تبكي الأشجار بألف قطرة غزل.

نغماتها المكسورة،

تعجب يده المضنية.

نشده الى ربح تكسها الشمس بنهدين جميلين.

مشهد صياحي لشاعر

لم يسم نفسه ظلاً، سعى رقصه شجراً وهمى مثل أمطار

من كتاب دمرايا

* شاعر من تونس.

قصائد

صلاح ديشة *

دهس

في كل مرة
بدهسون روحه أمام عينيه
كان يتفرج
لم يستطع أن يصرخ
منعا للإحراج.

لهواة

المرأة التي تصرخ
جعلت زوجها شارعا
قلبه

يلوح للسيارات.

عجوز

عجوز فقيرة جدا
ووحيدة

لا تقوى على الكلمات
التي يبطله

تخترق فمها إلى الخارج
وتصل منطفئة
الوقت

ينمو في جسدها
كمرض.

أسوار

لا يخبر أحدا
عن الذعر الذي يصيبه
عندما يكون وحيدا
في الظلام
من كائنات غير موجودة.

* شاعر من الكويت.

مجرم

مجرم
بعض أصابع الندم
مازال متوحشا.

خياله

بنى عمارة في خياله
من ستة أدوار
لم يسكنها أحد
كانت تختر.

جدار

الجدار
المليء بعبارات اللصوص
والمجرمين والقتلة
أسمع دقات قلبه.

فلو

مشكلة النار
إنها دائما حارة.

سنانو

السنانو
خلف النافذة المخلقة
منذ زمن طويل...

تحلم

تحلم
بصخرة طائشة.

كأس

الكأس المكسورة
لن تحملها يد بعد الآن
وفي الوقت نفسه
لن تدهسها قدم
بale. من فراغ

قصائد

رقدة العزير *

الا بلاد أقفلت أبوابها دوني!

وصيك

علام أصحو غدا

وصوتك مبعر بين أشيائي

خزانتني

كتبي

وأوراقني...

لمن أحضر كل الأحلام، كل

الحكايات

وأسرد خواطر أيامي

أحكك الجوارب والطفولة

أسرق من عينيك صلاتي

في رحيلك سكنت بلابلي

هاجرت كل الجهات

أواه لمن أحكي بعد اليوم عن القمر

في غربة شدت قوسها الى صدري

نقشت حناء تروي ظمأ العروق

خطوطها السمر تحزنني

تعيد تشكيل ذاكرتي، ترهقني

يبتل قرص الشمس

بيكي ويسكنني

أرتق جرحا أجوف في أحشائي

ألوح للتراب

يكبر ثقب القلب ويدفنني!

ذاكرة

من ألف لون

سحبت نسج وجهك

همت أخبي وجهي فيه

تماهت الملامح والتجاعيد

وما أمسكت إلا رمال الوقت!

كل هذا النأي بين صوتي وصوتك

يسرد حكايات تعب وآهات

حين تقفل البلاد أبوابها دوني

وأسقط أمام رماح المهزومين

لا صوت يأتيني

لا حنين يشعل حنجرتي

وأنا أنقب عند الجسور المعلقة

عن بديل للعمر والتميم...

هل تكون مقصلي الأخيرة

وبقايا رماذ تعفن في الذاكرة؟

لو أستطيع عبرت الريح

والجمت الأفق بالأفق

لا حزن يكسر دمعتي

لا صباح يوقظني

نمت وأهل الكهف ينتظرون

حلم عودة الى عينيك

* شاعرة من لبنان



برزخ الطين

كيف غنى بأروقة التيه طاؤوسه؟

فندلها بمسوح الهشيم

كيف تدلق فقهة غيمة؟

كيف يولج دالية صحوها؟

دون المرور على برزخ الطين

اساطيله النبوية تبدأ من حيث

تفرك نورسة عينها

له يخفق العشق

له يزرع الخصر بالقمح، بالبوح

اعلاه مزج الحكاية

اعلاه ضوء، اعلاه ليل، اعلاه ماء

اعلاه ملح الخفافيش

بأقماره لف تاج السقوط

هذا وجه اخضر

يصعد من قريته

طلسمه الغيب بأبعاد من فصل الغربة

وظلال العشاق المقطوفة من درب الزنبق

محجلة بالزرقه، يرمي بصرا

نحو امرأة تسكب مغناطيس الفوضى

اخضر، اخضر

نحو السهم القاصد ناحية القلب

نفس الهذيان يرافق لهو النيزك

نفيس التقويم المتعري

افعى ترتفع نخب الغائب

كبش يقطع نور اللحظة

مات غبار الوجه الاخضر

ارتطمت طبيئته بالضوء

قمر يرعى نعي الهدنة

منذ ثلاثين من العمر

يبني قافية يهدم أخرى

يهوى مطرا

يصوب نحو الماء النار

ونحو النار الماء

تكر على الببال سوسنة، تضيء

وصية برجي

امائه في الهبولي

اشاهد نوحى نوسا

أخال الصهيل بقاعاً مررت بها

انبثقت ملائكة، انبياء، شياطين

أكنظ، تجار بالانشطار الحدود

ما التيه، ما التيه

سقف الضريح، ومعنى تسافر اشباحه

مخاض من الطين

رقية ماء، رقية، زهرة ذابلة

عنفاء تنصب فوق الطقوس

هذا وجه اخضر أعلى السفع

يتجمهر بعدا، بعدا

يصعد من قريته، يحيى قوسا، يلثم خابية

يتبع ثيمات البرق

يهوى فهرسة الخبيبات

يكتب لامرأة تسكب مغناطيس الفوضى

اخضر اخضر

بحرا يتأرجح من عينين من القش

يكتب لامرأة خضراء

عن ليل الوحدة، عن حلم

راوده منذ ثلاثين من العمر

تستقر المنازل الى وثن

يزيح غناء الاساطير

قرايينه تنكدس مشخنة بالهياج

والرماد الخرافة

والابدية صلصال، يتكاثر في العزلة

بييض، يحلجه الطير، أمس

بعسكره أهلا مزاج التنشارة

وحدى أهندس الموت

التي أساءت لصورة جسدي
جسدي المنسي
يصرخ إلي من البلوى

نبيل أبوزرقتين *

والوقت

هنا
تراب
لكنه يبقى هناك
يخلق له الانسان تابوته
وينادي
أيها الفارق في الحمى
بنات السيول:
وحدهن يهندسن الخصوصية
وحدي أهندس الموت
أيها الفارق
تنشأ به روحي
ألم تر الى ربك كيف مد الظل
وكيف سكب منه الأيام
فيخرج الماء عاطلا
وعتمته تكفي لاخفاق يدي
لكني أسمع نداء غامضا
يدلني على نبوءة منسية
تهب الكائن العلوي ظلا متقطعا
يهبط له كشهقة
تطفئ الخطايا المظلومة دوما
لتنال الأرض من جسدي
وتنال السماء
من روحي..

قلت :
وأنا أساعد الشمس في تنقلاتها بين
البلاد
والملائكة أيضا تبني من ترابها
رؤوسا بلا أفكار.
دعني افتح هذه التفاحة
التي منها
يخرج ملائكة صفار
يجلسون معي بسلام
من بعيد أنادي:
تخرج الجثث برغباتها المحبوسة خالية من البرودة
والطفولة - إنما تعب الخطايا واضح
وكل جثة تحمل في يدها نهرا ممتلئا بالكوابيس
التي لها دموع طويلة
تشرب منها الملائكة
والأبقار البيض
اذن ما العمل؟
والأرواح
نظل من نافذة الغطاء
وأين الخوف الذي تركته يجادل أفكاره
وهي تواصل المشي
بحذاء مختلف
الله يدعو أسمائه معي
تفصل عرق القدم
وجزءا من المسافة

* شاعر مصري مقيم في الامارات.

قصائد

علي الفرج *

الطبيعة

تنزلق النظرة
فتصطدم بثقل الطبيعة
جدائل قمح تتشاءب
فراشة مبرقة بقضبان المناحف
وردة مزكومة برائحة رجل
والعذراء

تتحسس رقبة المسيح

للصغور أصابع

نسيت الريح أعضائها
في سخونة الدهشة
والليمون يتدلى من أكمام الأولياء
صخرية هذه الأصابع
لا تعرف الألم
والماء لا يتسخ
لأنه ينتظر نضج الأفواه
والسدوم يمشي على امتداد التقوس
ليجهض من رحم كربلاء

حفلة في القرن الواحد والعشرين

لم تبق إلا بضع دقائق تحبو إلى حافة العرس
والزوج يتمسح بغطواته
والزوجة تلبس أربع جهات مؤنثة
يقترب الاثنان إلى مركز الذاكرة
لم تبق إلا دقيقة
والأعين مثل صحون الكعكة
وهما بين طفولة المسافة
لم تبق إلا خمس ثوان
أربع ثوان
يلمس شحنة أصابعها
ثانية
وبدا تصفيق التنايل

معمودية

أتذكر يوم كنا نتمدد بماء الوحدة
كيف وقعنا في فخ الأتنية
وليسنا قبعة المصطلح

* شاعر من السعودية.



جميل مفرح *

على وتر جمده السنون
لمعنى تسمها حين قال لها:
افصحي ..
فالغريب ينيخ مشقاته
عند باب الوصول ..
تندمت .. لا نصف للإنحاء
فألثم عشق أبي ووصولي الى قلبها..
بلغت محاريبها
فاكتشفت
بأنني سبقت خطاي
إني حضنها
قبل عشرين قافلة
ووجدت بأن دمي منذ عاد أبي
كان منحنيا
فتماوج نصفني كسارية
باغتها رياح المني
وانحنيت.

غازلني هواجسها فانتبهت
وقفت كسارية لا ترف لمعنى
انتصبت انتصاب أبي
قبل عشرين عاما
لنفتح صندوق أسرارها..
ما أمال أبي غير سر تسمها
كان أبعد من صبره
حين عاد بلا نصفه حاملا
في جراب الهدايا
مواجهه .. ووصايا أب كان مستعجلا
كان أصغر مني
لذا لم أرث منه شيئا
سوى أن لا نصف للإنحاء..
افترشت انقاده واشتعلات توقي
على ثلج صندوقها
فأطلت المكوث..
استعدت ارتعاشي

* شاعر من اليمن.

سرولة الأفكار قليلة الأهمية

محمد الشيباني *

الألم مشاطرة

أن تسكب في أوعية من تعرفهم

نواياك ساخنة،

لا يعني أنك أمسكت بنصف الألم

وتركت نصفه الآخر

للذين سبتركون طيرك

يعتون وكناته على شجرهم الزجاجي

الأعداء

لأننا لا نستطيع قتلهم

في المنامات

ونستطيع فقط رسم خطواتهم

بطباشير الليل

الخطوات التي ستستعصي في النهارات

اللاحقة على اسفنجة المشي،

الوارث

من يرث من التماع الكبريات أخلاطها النينة

كيف يصنع من الأنتاك الصدنة

مهاميز جياده؟!

* شاعر من اليمن

البرحة الدليل محمد عبد

جنية الدار

القطرات الهائلة من ضرع جنية الدار

سمت فيني كهرياء العائق!!

أسرج الأب «بغال الزير سالم»

فأغرقت يدي بسبكر النوم،

وحين بكر مشمش الأنثى فيها

سبيح الأب

جسدها بأسلاك المحرم

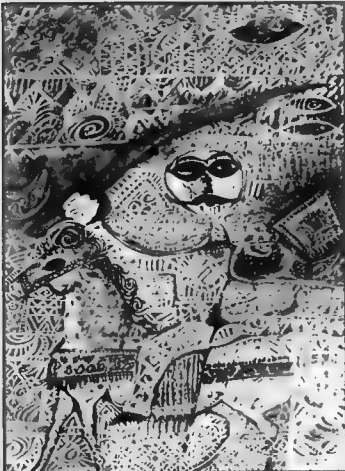
وفمها بزجاج المنوع،

كأس الوحدة

طيرتني بجناح أرعن بعد ثلاثين عاما

الى امرأة أطفأها ولادات سميع،

وفراش عاطل.



صبابات مرتدة

أحمد اسماعيل *

في الموجة العذراء
في اصدافك العطشى
وكان الليل مشغولا
قراصنة أمام الله
ما خفت موازيني
وكت الطائر الموثوق في عنقي
فمن أنت؟! ٣

الجروح قصاص
والتماثيل تخلع صلصالها
هل أقول : وداعا لأيامنا
للفصول التي أخطأت شرفي
والتيب الذي ردني ظامنا
أيها العاشق المتصدع من خشية السر
بان الركاب، ودلت عليك القوافي
هو الليل يفتح شريانه
والقصائد مخضلة
دقت على بابها خيمة
وأقسمت : لا أبرح الأرض حتى أراها
(أو ياذن لي قلبها)
ولكنها حينما أبصرتني - رمتني بأسوارها
واستدارت
وأنا الآن مازلت في خيمتي
أنتظرا ٤

كان يشدو وعيناه مفتوحتان
يمشط جيثاره ويميل
فتنهض - تاركة كأسها
وهي تقفز فوق سلام أغنية تنثني
طرقات من الصمت تصدح حين تميل ، وتنسل -
مرمية
رغبة ، تنزل من سفح حائنها
خصلة - أم ترائيل معصية
خطوها ضفتان
صدرها شوكتان
والمقني يجفف أصابعه ويحوم
فتريد نائية
وأنا بين أبقالها ونداءاتها
أنتصور صبا

بيننا
يفتح الصمت أزواره
يتقصد أنية وجدار
بيننا
رشفة أغرقتنا -
ومرثية رنقت عرينا
بيننا
ذمعة تغلق الباب على نفسها
وسلاسل مشرعة حولنا
بيننا
قبضة ، ونداء -
تغر في صمته خلفنا
بيننا
لوحة أطفات لونها
وعناق تضوع في صده ندما وشهادة
بيننا
طعنة ووسادة ٢

شجر يشب على أغافره
وأضلاع مفخخة
وخاصرة تبوح
لكانها الطوفان منحسرا
يجفف في نبيذ الليل رغبته
ويقفو دمة ثكلى
افتحي
فأنا على الطرقات لا ألوي
تركت العمر فوق زجاج قافيتي
وجنتك موحش النزعات
مغشيا على دمه
افتحي
للريح تذرفني
كبحار - أضاع الليل سترته
يفتش في زجاجته
فما أبت له الأيام من قطرة
إني تيهتك في رمال الليل
تحت قصيدتي

* شاعر من مصر

الحروف

عماد جنيدي *

الحاء

كم بقنا نعانى في بلادنا
من الإفراط
في ممارستنا للحرية
شكرا للأنظمة
شكرا للأديان

الفاء

الأخ الحقيقي
التقيض

العين

بها نرى النساء الجميلات
ونرى البحار الزرقاء
ونرى الذبابة والجرذ
وبها قرأت أشعار المتنبي وأدونيس
وسواهم كثيرون
ذات يوم ستغضب والى الأبد
فأبيت كأنتي لم أنوجد
يا لقسوة وغرابة الأقدار

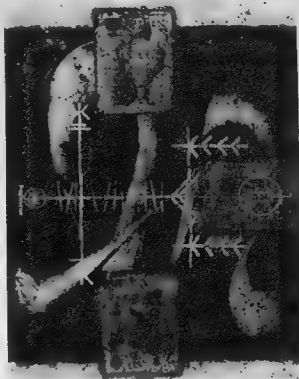
السين

سرت في الطريق
منذ ثلاثين أو خمسين أو مليون عام
وأنا أسير
وحتى الآن
لم أجد أحدا
لأسأله

الى أين يسير بي هذا الطريق

ش

شربت الكثير الكثير



لوحة للفنان لويس البيرتو ، فنزويلا

الالف

إنه ما يزال يلعب برأسى
كلما رأيته شعرته
أنني أراه للمرة الأولى

الباء

اقترب رحيل أبي
بعده

لن تعني لي شيئا

التاء

توفي أعز أصدقائي
أو رجلا

كانت في طفولتي للتاء
حبة توت ينقرها عصفور

الثاء

إذا كانت علامة رفع المضارع
ثبوت النون في آخره

فما هي علامة ثبوت الإنسان...؟

* شاعر من سوريا.

كم تكسّر زماني
وأبدلته بزمان آخر
أشرب لأضيع فالتقي
وأشرب لألتقي فأضيع
غير أنني كلما شربت
أجد أصدقائي
نياما في ذبالة كأس كاسي الأخير.

المساء

صرت الآن أدرك
كم أنا طفل وواهم
«ودون كيشوت»
خاصة .. حين راهنت
علي أمة
لا تتقن إلا الصراخ

فن

ضع حلمك
على سرير موجة شاردة
ودعه يستقر آخر الأعماق
متحولا الى حلزون
بصير الى لؤلؤة العمق الخالدة
إن لم نحل الأحلام الى لآتيه
فما جدوانا

الطاء

طارت كلاب اللانهاية
باحثة عن آخر الكون

الظاء

ظهر القمر في شوارع المساء
يلاحق نجمة تلبس فيزونا - شفاف
فراودته وسبقته
الى الفراش وهي عارية

الراء

رب خطأ قاتل
يكون الفعل الصحيح الوحيد
الذي اقترفته في حياتك

الطاء

هكذا انتجر حاتم الطائي

دون أن يورد سببا لانتحاره
أعتقد جازما
أنه انتحر
احتجاجا على البخل المحيط به من جميع الجهات

القضاء

بؤلمني ظفر رجلي اليمنى
منذ زمن بعيد
ليت أني بلا أرجل
ليت أني عصفور تين
يصطاده أمي
ياكله مع كأس عند المساء
ليت أني عدما كنت
عند انوجاد العالم.

لام

حينما لامست يداي النار
أدركت
أن اللام
حرف لا يصلح للاستفهام

الواو

سافر قطار درعا
ليته لم يسافر
سافرت القطارات ... جميعها
وبقيت في المحطة وحيدا
نمت من شدة تعب
أدركت حينما أفقت
أن الواو

إن هي إلا كلب يعوي آخر الليل

الياء

وأخيرا
إن النهاية تأتي
فدعونا نروح صوب النهاية
ربما قد تكون
وأحلف في الواقع العربي
أن النهاية
تعني البداية.

(كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته
الناحية؟)

بقياة النشيد طائشا كنهر

شهابا رسدا يمرق الأخضر بن
يوسف بين أوراقه / طليقا من
قيد
أسمانه للبياض المحبب
للروح،

هكذا شرع الأخضر اذن:
اللحظة الأقل توقعا لفتوحات
الكتابة/وهلة عماء الحبر

واطباقي العي يشرع/تندب حروفه مثقابا يفرى
خشب الورقة
وبالدم الزكي يبنى ست فراشات وقمرين.

هكذا اذن،
ينفض الحبر عن وجهه، ويرفع كائناته حتى
ذؤابات المعنى الذي

لن ينبجس أبدا دون جراحات ورماع . من
ينفل الآن

جرحه لقيامات التعت؟ ومن يضفر لهذي القلاة
نهاراته

لتنهشها الجراحات؟ سيمر الآن بقمرين، ونبع
صبايا، وبازلت

صوى لحين وصوله لعنمات الضوء، / ومن نقطة
حبر واحدة

سيسكل مخلوقاته كما بهوى:

نغر الصبية التي سيجت شرايينه بالرياح، البنات
اللواتي يوسدنه

القطع ثم ينكرنه أمام الخليفة، نسوة يوسف في
طقسهن العائلي البهيح، وما يفتح الليل من

أبواب وحشته الأزلية - من راجمات
يمحو الأخضر بن يوسف ما كتب موقنا أن ينبع

المعنى لن
ينبجس أبدا من متاهة الجنرال، من بين يديه،
وحتى لا يبهت

الناقد الفوضوي بالتباسات
التأويل لا يعوزه الايقاع / البحر،
ولا النص/ المدى. يتوهط
الأخضر بن يوسف حينها قصبه
الوقت،
ليكتب كما لن يكتب أحد:
(للقلب آيته المضينة)
لانفلات الروح أن يلج التحدد
في حليب للقصيدة
للقصيدة

هاشم ميرغني *

أن تسائلني قليلا،
عن لغز فوضى الدال والمدلول
في لغة نسميها بهارا للشجر
للريح ذاكرة المطر
للون
أن يرقى انحناءك
مارقا
من مقم الباء الفصيحة
جذع صوتك
راسما بالضوء
بنقا تستحيل على يدك حمامتين
وتنظفيء

لي
دفقة الطمي الحبيسة

في نحاس النهر
نسخ بداوة النخل التخلق

في مشيمتها
ولي

شهقة الطير الذبيحة
قبل رفرقة الولادة

وحشة البرقات
بسملة النشيد المر

صوان المقدس
ساحة أولى لهجرته/ الغناء

تنفقت قصيدته ، الأخضر بن يوسف، وينفلق
كنواة.

كيف يللمم الأخضر ما انتثر من آنية الكتابة؟ !

* شاعر من السودان.

هاهو

الأخضر مرة أخرى أمام

الأيض/المستفز/العصي يستنزل

رحماته لانفلات المجرات من ساحل

السبي/البهاء سنبلائه الألف

التنور صلصاله مارقا بين طين وماء

له جحفل المارقين/استغاثات الطراند/جمهرة

الطالعين من

الصحو/سلالات الرافضة والزنج / وما تحلب

من ماعز في

الأراضين.

به ما يفتح الله للناس من رحمة، مهماز سمواته

وردة كالدهان،

بسملة الوقت والطافشين، حنطة جماع مبعثرة

في الأعاصير.

لا يابه لقساوة الفلز، ولا لتحولات الكيمياء،

ومثل منجنيز

هش لا يتأين نصه بالحرارة، ولا يتبلر الى ذهب

دوائره لا تكتمل وفوضاه الى سكون.

هو الكائن المرتجي

في الصلاة

الغنوصية

انسخت أسماؤه الآن

بالمتنزل بين سراييل قطرانه

نسل طواويسه الخضسر

نوق عصافيره

اتسعت

أراضينه

منديد خطواته

عيسه ناشز فوق سقف الصروح

ممردة من قوارير

ومحارب

وأباريق من فضة

رغو انفتاق العناصر من دهمة الطمي

تخمرها في مهب

الحواس!

من ذا الذي يستغيث بأوزاره ثم يصهل

في الريح:

من يلج اللغة العنسية

في شرايين أمة الأرض

متحدرا لخمائير المعنى المستكن

بالبياض المستفز/العصي

منذورا لخلايا الدم والشهادة؟

من يحرث سكة الرمز - دمه

لينبلج — برقها

البضيء جذع النخيل الأخير

للدن

لاحتفالات الريح

بدورتها الأم/ابياضه؟

من يفتح للصفائف الجباد

قصب مزاميرها/البوص

ومن يرفع الطرس

للملكوت المهب

ليتلو

لهذي السماء التي اتسعت

- حين فاجأها -

بخلايا النعاس

مواثيقه الغائبة؟

.....

.....

.....

انقلقت دهاليزه الآن، الأخضر بن يوسف، وأض

الى عزلة.

يا سعدي يوسف،

بشباكك المذهبات كريح،

بجمهرة كواكبك النيرات،

بقيامة التشيد طائشا كنمر

كيف أغويتني

لمزاريب نصك

الملتبس؟!

أبي

بدرية الوهيبى *

حارس الذاكرة

حين تصير أشجاري بلون النحاس
وأصير تربة خصبة بالكاء
أعلم مساحات الزرقة
من جيوب السماء
مذعنة للتيه .
أبي ... أنا ما أضعت
لكنها الذاكرة
والليل
ومدينة تحسبها الريح
نخبا للعناكب
وشبح العجوز
التي علقت صدرها
بين الطعنة والسكين
امشي حذو نفسي
الريح تحتسي وجهي أيضا
يوم قلت للشفق :

(خذ ما تريد من دمي، وأيسط أهداك
فوق سحابتي المرمرية)
وحدك .. ترتدى الفيمة .. كناسك لم
يعد لسانه غير الله .

* شاعرة من سلطنة عمان.

تزرع ضحكك في أرق النهار
وتخرج من عيني عصافيري التي
ماتت ذات ربيع
فأصير نجمة .. تتدلق من السماء
وتتسلق عنقك
أبيت ...
القلب معتم
وأنت الفانوس الذي أوقدته
الرحمة .

سطلو

لماذا .. كلما سقط المطر ؟
تبتل الذاكرة
ويتفتح
الجرح ؟!

سيف

ذاك السيف ...
يعرف مكانه ...
...حجرة القلب
قصائد زرقاء

زهرتين
خرجت إلى الحياة
أحمل في يدي

زهرتين .
قلبك ...

وطنى
ويش

هكذا ..

عندما تقشدين
أيتها الوجوه الرمادية

تضعين في القلب
ريشة
وعندما تختفين مع الجرد
يسقط القلب

رهادية

أنسل من أذرع النهار
وأغط .. في غيبوبة
أخذتني على حين غرة
بينما كنت ...

أزرع الحب
على الجسد المقعم
بالرمادية .

أصلب

هكذا .. عندما أنا
على كتفك
...

لا ترحمني الشمس

سواحل

العربيد الأزرق
الذي صرخ في وجه
صهادين نصف عراة .
ظلوا واقفين ككهنة
حتى .. قضم أجسادهم
التي سجدت عليها الشمس
طويلا .

هومياء ...

السماء مغارة الانبياء
فرسان المسافات
الذين افتقدتهم
حقول القمر
ظلت الريح .. مومياء تتخبط
تحرق جراحاتها الباقوتية
وتلتحم بالغبار
بينما نسيت القيثارة

في يد نيرون .

ههجي في آسيا

هنري ميشو

ترجمة

عزيز الحاكم *

على حدة. جشود وقحة لكنها حين تهاجم على حين غرة تغدو
جبانة ويلها. كل يعيش في كنف دوائره السبع، وزهوره
وسماواته، وصلواته صباح مساء في «كالي» بكل ترو وتغان.
إنهم حريصون على تقادي كل القنارات. القساليين واللباغين
والجزارين وصيادي السمك والإسكافيين وأنفاس الأوربيين
اللاهثة (التي مازالت بها رائحة الضحية) وما لا
يحصى من المسوغات التي تمرغ الإنسان في
الوحل إذا هو لم يحترس.

حذرون وبطيئون ومحروسون
ومختالون (في المسرحيات والأفلام
الهندية الأولى كان الخونة الذين
يقتضض أمرهم ومأمور الرجا
الفاضب الذي يمتشق سيفه، لا
يتصرفون بشكل مباشر، بل كانوا
يحتاجون إلى بعض الثواني كي
«يقمطوا» غضبهم).

منكمشون، ولا يخرجون إلى
الشارع، ولا يندمجون في فيض
الوجود إلا بمشقة، مجنونون من
الداخل ومفلتون ومحتدون، ولا
يعرفون الخور أبداً، ولا يستنفدون
أنفهم سدى بل ثابتون وصفقاء.

يجلسون حيثما طاب لهم، إذا ما أعيتهم قفة
وضعوا أرضاً واستراحوا. وإذا ما صادفوا حلاقاً
في الشارع أو عند ملتقى طرق قالوا: «حسنًا، فلنحلق
رؤوسنا في الحال»، وسط الشارع، غير مكترئين بحركة المارة.
يجلسون أينما اتفق، في الطرقات، أمام المقاعد فوق رفوف
البيضاة في دكاكينهم، فوق العشب في عز الشمس (منها
يقتاتون) في قلب الظل (منه يقتاتون) أو بين الظل والشمس،
يتصنئون إلى حديث الزهور في الحدائق، أو يجلسون بجوار

لقد زرت عشرات العواصم. لكن كالكوتا هي أشد المدن اكتظاظاً
في العالم.
تصوروا مدينة كل ساكنيها كهنة، سبعمئة ألف كاهن
(وسبعمئة ألف امرأة يلزمن بيوتهن. ولا يخرجن) لا مكان في
الخارج إلا للرجال.

مدينة لا يقطنها إلا الكهنة ذلك أن البنغالي يولد
كاهناً وكل كهنة كالكوتا يمشون حفاة
(باستثناء الأطفال الصغار الذين يحملون)،
يجوبون الشوارع والأرصفة بنحافتهم
وقاماتهم الطويلة. لا أوزك لهم ولا
أكشاف، يسيرون في هدوء ولا
يضحكون. هكذا هم: كهنوتيون
مشاهور.

يرتدون ملابس متعددة الألوان
وبعضهم شبه عراة. ربما كان
العراة منهم أكثر وقاراً. وبعضهم
يرتدون ثياباً فضفاضة بذيل أو
ذيلين مطروحين إلى الخلف، ذات
ألوان بنفسجية ووردية وخضراء.
وأخرون يرتدون ثياباً بيضاء.
يملأون شوارع المدينة. يمشون وهم
واثقون من أنفسهم. نظراتهم صافية
وصدهم مخائل وصفافتهم نابعة من شدة
التأمل، وسبقاتهم متقاطعة.

يسيرون بنظرات ثابتة ومستقيمة لا تشوبها شائبة. ولا
يساورهم أي شعور بالتفوق، تبدو عيونهم وكأنها لأشخاص
نائمين، وحين ينامون تبدو وكأنها لأشخاص واقفين لا
ينثنون ولا ينحنون. كأنهم مربوطون بشبكة، لكن، أية شبكة؟
جشود كثيرة تحاصر بعضها، أو بالأحرى كل يسلك وجهته

* كاتب ومترجم من المغرب.

الوجه اللطيف لول حلق ملقطة على

كرسي ما أو قبائلته (كيف لنا أن نعرف أين سيجلس القط؟) تلك هي حال الهندي.

أه كم هي خيبة مروج كالكوتا!

حتى أن الانجليز لا يقرون على النظر إلى عشبها دون أن ترجف دواخلهم.

لكن، لا البوليس ولا المدفعيون بقاديرين على منع الهنود من الجلوس حيثما شاؤوا. فهم جامدون، ولا ينتظرون شيئاً من أحد. من أراد منهم الغناء غنى ومن أراد الصلاة صلى بصوت عال، وهو يبيع فلل التنبول أو أي شيء آخر.

كالكوتا مدينة تكظظ بالمشاة يوجدون في كل مكان، وبالكاد يستطيع المرء أن يشق له سبيلاً حتى في أوسع الشوارع.

إنها مدينة الكهنة، والبقرة فيها سيدة الجميع في الوقاحة والاستهتار.

البقرة والقرد هما الحيوانان المقدسان الأكثر سفاهة. وثمة في كل مكان من كالكوتا أبقار تسير في الشوارع، وتسقرخي بطولها على الأرصفة فتعرقل حركة السير، وتروث أمام سيارة خلبغة الملك وتغتش المتاجر وتعرض المصاعد الكهربائية للخطر وتقف فوق الدرجات. ولا مبالاة بالعالم الخارجي تفوق لامبالاة الهندي بكثير. فهي فيما يبدو لا تبحث عن تفسير ولا عن حقيقة ما، كل شيء يبدو لها وهماً: العالم وهم كبير يخفي قدرنا الحقيقي، ولا قيمة له، وحين تأكل فإنها تتكفي بلقمة عشب، وتقضي سبع ساعات في تأملها.

في كالكوتا تكثر الأبقار، تتسكع وتتروى في كل مكان.

وهي تشكل جنساً مستقلاً بذاته، مثلها مثل الهندي والانجليزي.

ثلاثة شعوب تسكن عاصمة العالم هاته.

لا يبالى الهندي، أبداً بما يسببه للأوروبي من حنق. بل إن مشاهدة حشد من الهنود أو قرية هندية. وعبر شارع يقتعد فيه الهنود عتبات أبوابهم. كل ذلك يبعث في نفس الأوروبي الملقت والقرق.

والهنود عادة ما يبدون جامدين ومتراصين. بحيث يستحيل التعداد على مرأهم. ويبقى الأمل دائماً في أن يشفوا من ذلك في الغد. أما حصر النفس والضغط على الروح، لديهم، فهم أشد إزعاجاً.

والأدهى من ذلك أنهم يحذقون فيك وهم متحكمون في أنفسهم بثبات غامض. ومن حيث لا تدري يشعرونك بأنهم يتوغلون في أعماق ذواتهم بطريقة تستعصي عليك

والهندي لا تستميله لطافة الحيوانات على الإطلاق، فهو ينظر إليها شزراً. ولا يحب الكلاب، لأنها لا تركز وتتحرك كثيراً، ولا تتمالك نفسها، ثم من يكون هؤلاء المتناسخون؟ لو لم يذنبوا لما صاروا كلاباً. لعل جريمتهم الضنء أنهم قتلوا أحد البراهمة. (والهندي حريص أشد ما يكون الحرص على ألا يكون كلباً أو أرمل). وهو يعشق الحكمة والتأمل. ويشعر بتوافق تام مع البقرة والفل، لأنها لا يجهران بأفكارهما ويعيشان في شبه عزلة. كما يحب الحيوانات التي لا تقول «شكراً» ولا تهدي الكثير من الخفة والمهارة.

والأرياف الهندي تدمتليء بالطواويس ولا توجد بها طيور الدوري. هناك الطواويس والطيور المائية والكثير من الغريان والحداء والجمال والجواميس المائية. والمعروف عن الجاموس المائي أنه يستطيع النوم في الوحل ولا يهجم ما عدا ذلك. وإذا ما ربطته، كما يحدث في كالكوتا، فلن يسير بسرعة أبداً، بل سينظر إلى المدينة، وهو يمرر لسانه بين أسنانه من حين لآخر، كمن يشعر بأنه ضل طريقه. أما الجمل فهو أسمى من الفرس في الاعتبار الشرقي. لأن الفرس التي تخب أو تركض تبدو دائماً وكأنها تزاول الرياضة، وهي لا تجري بل تتخطب وعلى العكس من ذلك فإن الجمل يمضي بسرعة إلى الأمام ويخطى موزونة. وبالعنصرية فأنا أكره الموثيقين، والأبقار والفقلة من الدواب التي تفتقد إلى الحيوية، وهي بذلك تشبه الموثيقين.

أول مرة ذهبت فيها إلى مسرح هندوستاني، كدت أبكي من شدة الغضب والخيبة. وقد راودني هذا الإحساس على حين غرة وأنا أستمع إلى الهندية، هذه اللغة الحافلة بالكلمات الثقيلة المنطوقة بسداجة قروية بطيئة وبالمصوتات الثقيلة ذات الذبذبات القاصفة. الكل مقطوع وممل ومرح وقنوع. وخال من روح السفرية. أما البنغالية فهي أكثر غنائية. إنها أشبه بعقبة، ولها نبرات عتاب هادي تنقطر طيبة وحلاوة، ومصوتاتها ريانة وتغوج منها رائحة البخور.

يتوافر الرجل الأبيض على صفة أهله المضي قدماً صوب مراسيمه، وهذه الصفة هي: الوقاحة. ولأن الوقاحة خالية الوقاض فهي ملزمة بأن تصنع وتفتخر وتتقدم. أما الهندي فهو متدين ويشعر بأنه على اتصال بالكل، فيما ليس للأمريكي سوى القليل وهذا فوق ما يستحق. ولذلك لا شيء يوقف الرجل الأبيض.

أما العرب والهنود، وحتى آخر المنبوذين فإنهم يبدون

متشبعين بفكرة نبل الإنسان، وهذا ما يتجلى من خلال هيباتهم وفساتينهم وعماماتهم وملابسهم حيث يبدو الأوروبيون أنامهم عارضين وثانويين وعابرين.

والفكر الهندي كله سحر، إذ لابد أن يؤثر الفكر مباشرة على طوية الإنسان وعلى الآخرين. وخلافا لذلك لا تؤثر وسائل العلم الغربي بشكل مباشر، فليست هناك وسيلة تؤثر تأثيرا مباشرا على المتقلبة مثلا، حتى الرافعة تتعجز عن هذا، وإذا يتعين استعمال الديدن، وإذا كانت الفلسفات الغربية تسبب فقدان الشعر وتقصّر حياة الإنسان، فإن الفلسفات الشرقية تمنى الشعر وتطيل العمر.

كما أن جزءا كبيرا من الأفكار الفلسفية أو العقائدية، في الهند، ليس سوى صلوات سحرية Mantras لها قوة مماثلة لمفعول تلك العبارة الشهيرة «افتح يا سمسم» فهذه الكلمات، كما يؤكد ذلك كتاب (Khadogya Upanishad)، إذا قيلت لصاع منخورة تغطت في الحال بالزهور والأوراق واستعادت جذرها. وكل التراتيل، وكذا معظم التعاليق الفلسفية البسيطة، ذات فاعلية. فهي ليست مجرد أفكار للتأمل، وإنما هي أفكار مرصودة للمساهمة في صياغة الوجود والبراهما: (الذات العليا في الفلسفة الهندية). وفصلا عن ذلك فإن الهندي مهووس بالتدقيق، وهذا ما يجعله مشغول البال، والافتصال عن المطلق - هذا الجحيم الذي ستمضون إليه أيها الأوروبيون - يلازم الهندي دائما، تذكروا جيدا هذا المكان الرهيب الذي لا يمكن أن تفكر فيه دون أن تنجم أوصالنا.

جاء في كتاب الـ Upanishad «أن الذين يغادرون هذا العالم دون أن يكتشفوا Armen وحياته الحقيقية، لن ينعموا بالبحرية في أي عالم آخر.

وأغلب الهندو الذين تعرفت عليهم، من العاملين في بيوت الإنجليز، كانوا يحفظون وصفاً أو صفتين ناجعتين من هذه الوصفات. كما أن الجنود الهندو يتبركون دائما في معاركهم بصلوات الـ Mantras باعتبارها وصفات سحرية.

في الهند يعتبر التنفس المراقب، لغاية سحرية، بمثابة رياضة وطنية. ذات يوم كنت في محطة القطار بـ«سيرامبور» فطلبت من مرافقي أن يشرح لي هذه الظاهرة. وبعد أقل من ثلاث دقائق أحاط بنا حوالي عشرين مجربا ومستشارا ومطلع وأخذوا يستعرضون علينا نماذج من عمليات التنفس (أربعة زفائر بالمنخر الأيسر يحفظ بها، مقابل ستة عشر شويقا متسارعة بالمنخر الأيمن). لم يسق لي أبدا أن رأيت مثل هذا السيل من الحركات (مع أن الهندي يعيش بدون حركات) حتى البنيكي عندما ينهي عمله يصب كل اهتماماته على الصلوات السحرية، وهو الآخر له مرشد الروحي guru ولا يفكر إلا في

الحج إلى خاصة الهيمالايا كي يتفرغ للتأمل والتروى.

إن الهندي إنسان عملي، بالمعنى العميق للكلمة. ويبحث عن مردودية في كل ما هو روحاني. وهو لا يقيم وزنا للجمال. لأنه يعتبره مجرد وسيط كما أنه لا يقدّر الحقيقة لذاتها بل لفاعليتها. لذلك يلاقي مبتدعهم نجاحا هائلا في أمريكا ويصير لهم مريدون في بوسطن وشيكاغو.

يتسم الفكر الهندي بالتامل والتواني، وعبارات الهندي تبدو على لسانه وكأنها متعجاة. كما أن الهندي لا يجري أبدا، لا في الشارع، ولا فكره أيضا يجري في دماغه. فهو يمشي، وينسق كل شيء. لا يحرق المراحل، وليس من عادته أن يقلق أحدا. وفي أشجار الراسايانا (١٢٥٠٠٠ بيت) والمهاباراتا (٢٥٠٠٠ بيت) ليس ثمة أي تسرع. لأن الهندي لا يستعجل الأمور، ويسوي مشاعره إلى أقصى حد. والسنسكريتية (لغة هندية قديمة) من أكثر لغات العالم اتساقا وأرباكا. وهي بالتأكيد أجمل ما ابتكره العقل الهندي. إنها لغة جامعة، تطرب الأسماع، تأملية وتحت على التأمل. لغة استدلالية، مطوع ويقظة، متبصرة وزاخرة بالظروف والتفاصيل.

جاء في كتاب المهاباراتا أنه حين توفيت «دورنا» وعلم الأب بذلك لم يستعجل نفسه، بل إنه طرح على حاملي النعي ٢٤٠ سؤالا في بطاء وتفصيل وثبات، دون أن ينبس أحد منهم بكلمة، بعد ذلك أغمى عليه، فروحوه.

وحين استعاد رشده استأنف أسئلته (حوالي ٢٠٠ أو ٣٠٠ سؤال) ثم توقف. وبعد هذه الحكاية سيشرح أحد الجنرالات في الحكى عن الطوفان بنفس التاني. والمهاباراتا تحفل بالعديد من الصروب القريبة والبعيدة، وتدخلات الآلهة والأبطال، وأبياتنا الـ ٢٥٠٠٠٠ تقدم لمحات وافية عن كل المسائل المطروحة. وغني عن البيان أنه من الصعب العثور على مركز هذا الكتاب. فالأسلوب الملحمي لا يهمل ولو للحظة. وهو مثله مثل الأسلوب الإيروسى يحتوى على نسبة معينة من الزيف والتكلف، ويسلك خطا مستقيما.

إذا ما قارنتم جنديا باسلا بتمر وسط الأتراب، وقطيع من الغيلة أمام قضيب خيزران غرض، أو باعصار يجرف مجموعة من المركاب، فإن بإمكانكم أن تستمروا على هذا النوع عشر ساعات قبل أن تلبثوا اهتمامنا من جديد. لقد بلغنا القمة، ونحن نواصل السير في وجهة مستقيمة.

الرحلة العمانية للأساطير، الأئمة الجبال، الأفلام

أحمد ناصر *

وأخري بالبحيم.
كما انه ليس بلا دالة، عجائبية هذه المرة، أن تطيح
المصائر بعلي سالم البيض آخر زعيم اشتراكي لليمن
لاجئاً سياسياً إلى عمان!
لكنني، اليوم، لست في وارد استعادة صورة «اليمن
الجنوبي» في ذهن الفتى النزق الذي كنته الا كمدخل
لعُمان.

وهو مدخل يبدو غريباً للوهلة الاولى...
فلم يكن هناك ما يجمع «اليمن الجنوبي» بعمان الا
التناحر والخيارات المشدودة على طرفي نقبض، ففما
«الاباضية» هي المذهب السائد في عمان فان الغلبة
للجنة الشوافع في جنوب اليمن.

وفي الوقت الذي كانت فيه عدن تولي وجهها شطر
«الكتلة الشرقية» كانت عمان تدير وجهها جهة الغرب.
في عدن كانت «الاشتراكية العلمية» تجرب حظها العاثر
في افقر مصر عربي وسط صراع الاجنحة الدامي في
«الحزب الاشتراكي» فيما كانت مسقط تخرج من وراء
استار العزلة القاسية التي فرضها عليها انحطاط مصائر
التاريخ وتجتأ آخر التمردات الكبرى في شبه الجزيرة
العربية، حائثة الخطى للحاق بالعصر في طوره الغربي.
وبسبب بقايا الثورة في ظفار وبيارقها المهزومة
وكتسبها الحمرء المبعثرة ذهبت الى «المُحافظة
السادسة» في ركب فتیان من الطيف العربي الواسع
متطوعين بحماسة ثورية لتعليم الصغار والاميين من
اهل الصقع ولاجنه من الظفاريين مبادئ القراءة
والكتابة.

وكانت تلك أقرب نقطة من عمان.
بل لعلها النقطة التي عبرت منها بعض الهجرات
التاريخية للقبائل العربية الجنوبية التي هجرت مرابها
بعد انهيار سد مأرب واستقرت في عمان.
ويبدو أنني لم أنس في نفسي ميلا للتعليم ولا للبقاء في
ذلك المكان فقلقت عائدا إلى عدن.

ومذ ذلك انتهى تصامي العابر مع عمان.

× × ×

مرة واحدة كنت بالقرب من عُمان ...
حدث ذلك في مطلع العام ١٩٨١ عندما زرت محافظة
«المهرة» اليمنية الجنوبية (كانت يومها تسمى
«المحافظة السادسة») في معية ثلة من الطلبة العرب
المبتعثين الى عدن.

كنت، حينذاك «طالبا» من نوع خاص، اتلقى اقساما
كثيفة من العزلة والضجر والصمت أكثر مما أتلقى
«العلوم» التي جئت للنهل منها، وكانت تلك «علوم»
السمة المميزة للعصر، الطابعة منه وحواشيه بتوقيعات
الثلاثي: ماركس، انجلس، لينين على ما لقننا اياه،
بايمان العجايز الوطيد، اساتذة روس والمان شرقيون
ويمينيون «جنوبيون» متدرجون في مراقي «الاشتراكية
العلمية».

كان ابتعائي الى عدن المحروسة بأنصال الرواسي
البركانية نوعا من القفوة لشخص يقيم في مدينة يلعل
فيها كل شيء: الرصاص، القنائد، النساء، الشعارات،
ملصقات الحياة والموت، التواريخ التي تكتب والتواريخ
التي تمحى، لذلك تصرفت كما يتصرف المنفي: عدا
وتجاهل للمكان الجديد واحتشاد بالحنين المرسل على
عواهنه الى بيروت.

ولا أملك، الآن، سوى الاسف على خيلاء الفتوة التي
جعلتني امشي على الأرض مرحبا، منصرفا عن تقري
الازمنة المتعاقبة على الصهاريج الحجرية التي قورتها
الجن، والروح الباسلة التي تناضل في الاشجار القليلة،
والصلة التي تتجاوز التطير بين النافذة والغراب الاسود
والصمت البليغ الذي يفرض نفسه سيذا أوجد على
الظهير، والخلخال الفضي الذي يلعب في كحل هضيم
لامرأة تصعد الهويني الى الحافلة العمومية والعيون
السود الكحيلة التي طورت في احتجاب الجسد معجما
خاصا لتراسل الاشواق وروائح البخور والعمور الشرقية
الغشبية المعششة ببعض الحوانيت الباقية من الحقبة
الكولونيالية والخط البحري لشركة الهند الشرقية.
وليس بلا دالة ان تحضر عدن مقرونة بالجدة مرة،

* شاعر من الأردن يقيم في لندن.

كان الشعر والعمل الصحفي هما اللذان حملاني الى الاسكان التتي زرتها وليس طلب الرحلة في حد ذاتها، فالجباة العربية العاصفة والمنسقة على نفسها تجعل الرحلة، حيث نرغب، دونها خطر القطار. فاشعر ان، هذا الشغف العربي الذي لم تقتر له همة، كان بوابة دخولي الى عُمان، فمسطح، عاصمة الديار العمانية، بادرت منذ عامين الى اقامة مهرجان شعري سنوي ينظمه «النادي الثقافي» وهو مؤسسة حكومية تعنى بالانشاطات الثقافية، بذلك تكون مسقط هي العاصمة الوحيدة في شبه الجزيرة العربية التي تستضيف مهرجانا مكرسا للشعر غير مصحوب بعدة المهرجانات الثقافية من فنون وفلكلور وترفيه.

وأحبب ان الأمر بادرة من الكتاب والشعراء العمانيين المنضوين في «النادي الثقافي» ممن عرفوا الحياة الادبية العربية بتنوع صورها واتجاهاتها.

هكذا انطلقت من لندن الى مسقط على متن «طيران الخليج» لسبع ايام بيقين من شهر فبراير ٩٨، بصحبة الشاعر الفلسطيني محمد القيسي في رحلة استغرقت ثمانين ساعات ونصف من الطيران المتواصل، كانت مثالا للهمز الخارق من الارض التي يهجر حدها بحر الظلمات الى الارض التي يسرح على حوافها خليج عمان خفيفا، أزرق كالأبد غادرتا لندن في مساء رمادي بارد ووصلنا مسقط في صباح مكمل ببركات الشمس التي كان لها في تلك الديار، شأن سائر بلاد الشرق العربي، معابد وتهايل.

كانت في استقبالنا، بعد أن دلفنا الى قاعة المطار، موظفة سمرام ترندي زيا حديثا محتشما وتغطي رأسها بإحكام، بل يكن صعبا التعرف لينا، فلم تصل الى مطار مسقط في ذلك الصباح المبكر سوى الطائرة القادمة من لندن وليس بين ركابها ذوو الغلبة الانجليزية والهندية، ربما، سوى نحن الاثنين.

قادتنا الموظفة الى قاعة خاصة وأحضرت لنا قهوة سألنا ان نرتاح ريثما تتهيأ معاملات الدخول.

قلت للشابة: هل انت سودانية؟

فضحكت وأجابت بحركة من يدها: لا، لا، بل عمانية!

ثم أريفت: أمي إيرانية الأصل والوالدي عراقي.

سألتي وهي تبتسم: ولم ظننت أنني سودانية؟

لم أقل لها: ان ذلك بسبب سمرةها الداكنة وملامحها الافريقية، بل قلت ربما بسبب لهجتي، فلست على معرفة باللهجة العمانية.

ويخيل الي ان مطن سوالي لا يتعلل باللون والملح فقط بل ايضا بما وثر في ذهني عن بلدان الخليج لجبة الاعتماد المفرط على العمالة الخارجية. وستبرهن لي الايام التي قضيتها في روع هذا البلد انني مخطئ، فأواجه الشبه بين عمان وإخواتها في «مجلس التعاون الخليجي» ليست كبيرة، خصوصا، على هذا الصعيد، وسيتعين علينا ان نرى عمانيات وعمانيين يعملون في مرافق شتى جنبها الى جنب مع عرب وأجانب، فالخطاب السياسي الرسمي الذي وقعنا على شفرات منه هنا وهناك يدرج الاعتماد على العمالة العمانية مدرج الهدف الوطني العالي.

فرغنا من قهوتنا فعددت الشابة وقد أنجزت جانبنا من معاملاتنا.

فمهرنا جوازات سفرنا بالاختام الرسمية وهمعنا بالخروج، لكن أحد افراد الشرطة طلب، في اللحظة الاخيرة، ان يرى الكيس البلاستيكي الذي يحمله محمد القيسي فوجد فيه «زجاجة» سوداء الغلاف، اسكتلندية المنشأ.

قال الشرطي: ان ادخال المشروب الى عُمان ممنوع من قبل المسلمين. فرد القيسي: ولكنني ابتعتها من الطائرة الخليجية للقادمة الى عُمان ولم يقل لي أحد ما اذا كان المشروب ممنوعا هذا أم لا.

فقال الشرطي: هذه هي التعليمات. لاحظت اننا نحمل جوازتي سفرنا بأيدينا، القيسي يحمل جواز سفر اردنيا وأنا جوازنا بريطانيا.

لهذا، كما ترى، لم يطلب الشرطي ان يرى شيئا من امتعتي مع انني كنت أحمل كيسا مطابقا للكيس «المشوب» الذي يحمله زميلي؟ هكذا عن لي ان أنسامل فيما بعد.

كان على القيسي ان يحضر «مراسم» اتلاف الزجاجة الاسكتلندية سوداء الغلاف امام ناظره ولكنه أعني، ألقا، من دفع الغرامة البالغة خمسة ريالات عمانية، أي ما يعادل خمسة عشر دولارا، نظرا لكونه شاعرا!

في باحة المطار الخارجية كان راشد المكتومي مندوب «النادي الثقافي» وثلاث كاتبات عمانيات يستقبلوننا، وقد تساملوا عن سبب تأخرنا في الخروج فأبلغناهم بحديث «الزجاجة» فضحكوا قائلين ان هذا ما جرى للشعراء العرب «المسلمين» الذين حلوا قبيلنا.

«مسقط» و«مطرح»

استغرقت الرحلة من مطار «السيب» الى فندق «الانتركونتيننتال» الواقع على «ساحل القرم» في العاصمة نحو عشرين دقيقة. كانت المنطقة التي تمر بها السيارة منبسطة وخالية من العمران الذي لاذ يلوح ويكتف كلما اقتربنا من الساحل.

تقع مسقط على خليج عُمان، في الجزء الجنوبي مما يسمى «بساحل الباطنة» وتتصل شرقا ببسلط «جبال الحجر» التي تشكل قوسا عظيما يتجه من الشمال الشرقي للبلاد الى جنوبها الغربي.

والعاصمة العمانية تتكون، كما خبرنا لاحقا، من مدينتين اثنتين واحدة تدعى «مسقط» والاخرى تبعد عنها نحو مليون وتسمى «مطرح» والاثنتان تحيطان شريطا ساحليا ضيقا وقع تحت انظار الجبال الجرداء.

في الاولى تقع المرافق السلطانية والحكومية ويندر فيها وجود سكن أهلي أما الثانية فتتوافر على الاسواق الشعبية والسكنى معا، وتخطط فيها سحن بشرية متنوعة، وان كان الملح الاسوي (الهندي) هو الغالب.

وباستثناء القصر والمرافق السلطانية وبعض اسواق «مطرح» وحاراتها القديمة فإن أحياء العاصمة الاخرى مثل «روي» و«ساحل القرم» و«الخوير» و«بوش»، حديثة العهد، ومعظمها تم تشييدها بعد عام ١٩٧٠، فحسب بعض المنشورات الحكومية التي تتحدث عن «التنمضة»، وهي مصطلح يشير الى تسليم السلطان قابوس مقاليد الحكم في البلاد، فإن العاصمة لم تتجاوز امتدادها على الساحل اكثر من نصف ميل في العهد السابق. عهد والد السلطان قابوس المتسم

بالغموض والعزلة فقد كانت رقة العاصمة في العهد السابق مضغوطة بين قلعتي «الجلالي» و«العيراني» اللتين ترجعان لاصداء الصراعات الداخلية والخارجية على المكان. وبهذا المعنى تعتبر مسقط بأحيائها الجديدة وحداثتها المستنيرة وشبكات اتصالها وطرقتها من أحدث العواصم العربية سناً.

ولا يخفى على الناظر، وهو يعبر شوارعها ان يلحظ نظافتها الاستثنائية، وليست النظافة متأتية من قلة الحركة (وهذه ظاهرة لافتة للنظر) بل من الجهود البلدية المبذولة على هذا الصعيد، والحال، فليس غريباً ان تشاهد أكثر من يافطة مكتوب عليها «ممنوع البصق في الشارع»، وقد انتهى الى علمنا ان البلدية تفرض غرامة مالية على كل من يضيظ «مظليسا» بهذا الفعل القبيح!

لكن مسقط الحديثة لها أفتها أيضاً، وهي أفق عربية الطابع، فكأن الحديث، في التصور العربي، هو قطع حبل السرة مع البيئة وخيرات الماضي واستغلال مواد وأنماط بناء وعيش «عصرية» لا تستقيم مع المحيط الطبيعي.

وفي مقالة للباحث هلال بن علي الهنائي يرى ان التطورات المعمارية التي شاعت مؤخراً في بلدان الخليج العربي تميزت باغفال الكثير من مبادئ اقتصاديات الطاقة التي تمت بلورتها عبر الزمن في الانماط المعمارية المحلية.

حدث ذلك على الرغم من كفاءة هذه الانماط المعمارية التقليدية في توفير بيئة حرارية ملائمة في جو المنطقة القاسي خلال مئات عتبات عديدة من السنين.

ونج عن اهدار هذا الارث، كما يرى الهنائي، اسرافاً كبيراً في توليد واستهلاك الطاقة الكهربائية لمواجهة الاحتياجات المتزايدة للبناء ونمط العيش الجديد والتي وصلت، في سلطنة عُمان على سبيل المثال، الى استهلاك ٧٠٪ من الطاقة الكهربائية المولدة لتكثيف المباني الحديثة ذات الكفاءة الحرارية المنخفضة.

ومشكلة عُمان على هذا المستوى أكثر الحاحاً من سائر بلدان الخليج العربي الأخرى، نظراً لكون المخزون النفطي في السلطنة يقدر بحوالي ٤٠ عاماً، وهي فترة أقل من العمر الافتراضي لأي مبنى حديث.

فالتحديث لم يقتصر على اهمال مواد البناء المستنبطة من البيئة والاستعاضة عنها بالاستنساخ والمزيد بل طاول، دون شك، اسلوب البناء التقليدي ونمط المعيشة نفسها.

ومن المؤكد ان التغلب على الحرارة العالية والرطوبة القياسية، خصوصاً في المناطق الساحلية، كان هاجس العمارة التقليدية، فيها هو ماركو بولو يصف مدينة «هرمز» العمانية في كتاب رحلته الى الصين فيقول «فالحرارة التي تنجم هنا مغرطة ولكن القوم يتزودون في كل بيت بنوافذ يدخلون بواسطتها الهواء الى مختلف الطوابق وإلى كل شقة من شقق المنزل حسب الإرادة. فلولا هذه الوسيلة ما أمكن العيش بتلك المنطقة».

وهائذا بعد ماركو بولو بقرون عديدة وفي فصل من أجمل فصول عُمان، هو فصل الربيع، اجلس مع رفاقي الشعراء العرب والعُصانيين في صالة من صالات «الانتروكوتيتينثال» العديدة في جوم التكليف الصناعي الذي تكتم مديرة الكهربى التكنولوجيا الحديثة. ويمكن لنا

ان نتخيل أي صورة من صور الجحيم ستكون عليه الحياة في هذا الطود الاستمتي المحكم الاغلاق اذا ما انقطع التكليف الصناعي في صيف تتجاوز فيه الحرارة خمسين درجة مئوية مصحوبة برطوبة تبلغ نحو سبعين في المائة؟

رحلة مالك بن فهم

أزعم ان عُمان ظلت حتى عهد قريب من أكثر الاقطار العربية غموضاً. ان قلما يصادف المرء اسمها او صورتها في اخبار العرب التي لا تكف عن ادهاشنا بمدى سوتها، وفي الحال العربية فان «الالاخبار» هي حسب المثل الانجليزي، أخبار جيدة، مع ان الناس في داخلية عُمان مايزالون الى يومنا هذا يبادرون الضيف بالسؤال عن الاخبار!

غير أن «غموض» عُمان ليس متأتية من قلة «الأخبار» فقط بل من الموقع الجغرافي والتكوين المذهبي وانكفاء البلاد على شؤونها أيضاً. ولكننا اذا عدنا الى المراجع التاريخية العربية وادبيات الاخباريين العرب سنجد لينا ذكرها حميداً، وقد نقأها أيضاً اذا عرفنا انها كانت، يوما «امبراطورية» ذات شوكة تمكنت من بسط نفوذها على شرق أفريقيا ووصل مجالها الحيوي الى الهند والصين.

ولابد ان حدث يرد اول ذكر لها في الوثائق التاريخية. ويبدو، حسب ما جاء عند وندل فيليبس الذي وضع كتاباً عن تاريخ عُمان لا ينقسه الهوى والابتناس، ان بطليموس هو أول مؤرخ اجنبي يأتي على ذكرها.

وهناك بعض الروايات التاريخية تشير الى وجود مملكة مزهرة في عُمان قبل وقوع الغزو الفارسي في عهد «قورش العظيم» الذي كانت من جملة مآثره إعادة اليهود الى فلسطين بعد سبيهم على يد نبوخذ نصر الكلداني.

اما المؤرخ العماني الامام نور الدين السالمي فيشير في كتابه القيم «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان» الذي أهدانيه حفيده زاهر السالمي فيرجع اول وجود عربي في عُمان الى فترة متقدمة على الاسلام، فيقول «وسعت من يدعي المعرفة بذلك يقول: ان ذلك كان قبل الاسلام بألفي عام وذلك بعدما أرسل الله على سبأ سيل العرم وخرجت «قبائل» الازد منها الى مكة وأرسلوا روادهم في النواحي يرتادون الأمكنة، وتفرقوا من هناك الى الاطراف وخرج مالك (بن فهم) من جملة من خرج الى (جبال) السراة، ثم منها الى عُمان».

ومن المستبعد ان تكون هجرة الازد قد حدثت قبل الاسلام بألفي عام والرجح، حسب أكثر الروايات تطابقاً، بأنها حدثت في القرن الثامن قبل الميلاد.

اما قصة خروج مالك بن فهم زعيم قبائل الازد العربية الى عُمان التي ترد عند أكثر من اخباري عربي بينهم السعوي والسجستاني فهي على قدر معتبر من الطرافة والدلالة في آن.

فيروي ان ابناء اخي مالك بن فهم كانوا يسرحون باغنمهم على طريق بيت جابر لهم كانت لديه كلبية تنبهم وتفرق شمل غنمهم كلما مروا، فما كان من ادهم الا ان رامها بسهم فقتلها، فرغم صاحب الكلبية الامر الى مالك فغضب وقال: لا أقوم ببلد ينال فيه جاري مثل هذا. ثم خرج من أرض السراة فيمن أطاعه من قومه ومن اتبعه من احياء «قضاة» وسار متوجهاً الى عُمان تاركا وراءه بني اخيه الذين

اعتدوا على كلية جازة.

وقد اعتزل عنهم ابنه جزيمة الأبرش بن مالك فيمن والأله من الإزد وسافر إلى أرض العراق.

ويروى أيضاً أن أبل رعيم الإزد بعد أن قطعت شوفا بعيداً عن «السرارة» حنت إلى مراعيها وأقبلت تلقتل نحوها فأنشد مالك قصيدة منها هذا البيت:

فحني رويدا واستريحني ويغني

فهيها منك اليوم تلك المألف

هبر مالك بن فهم في مسيرته الشاقة من «اليمامة» في أرض الحجاز إلى «قلهات» للقرية من ميناء «صور» العماني ماراً بحضرموت فوادي مسيلة ومنه إلى «سجوت».

وقد بلغه أن جيشاً عرماً من الفرس يصكر في عُمان فيبعث برسالة إلى «المرزيان» عامل الملك الفارسي على عُمان يقول له فيها «لا بد لي من المقام في قطر من عُمان وإن تواسوني في الماء والمرعى، فإن تركموني طوعاً نزلت في قطر من البلاد وحمدتكم وإن أبستم أقمّت على كركهم وإن قاتلتموني قاتلتكم، ثم إن ظهرت عليكم قلت المقاتلة

وسيت الذراري ولم أفرك أحدكم ينزل عُمان أبداً».

فرفض عامل الملك الفارسي طلبه فاستد مالك لمقاتلته، وقيل إن الجيش الفارسي المرابط في عُمان كان يبلغ زهاء ثلاثين ألف رجل فيما لم تتجاوز عزوة مالك بن فهم عشرة آلاف.

وفيد بعض الروايات أن القتال بين الجيشين الذي دارت رحاه بالقرب من مدينة «زبوي» وسط عُمان، استمر نحو أربع سنوات كانت الغلبة فيه لأتباع مالك بن فهم، فاضطر «الفرس» إلى عقد هدنة بين الطرفين لكن هذه الهدنة نفقت لاحقاً فعاد رجال مالك إلى منازلة الفرس وهزمهم مرة أخرى.

وحسب وندل فيليبس فإن مالك هو أول حاكم عربي مستقل بسط نفوذه إلى أرجاء واسعة من عُمان واستمر حكمه حسب الروايات العربية زهاء سبعين سنة وقتل خطأ على يد اصغر إبنائه وأكثرهم حظوة لديه وقد بلغ من العمر العشرين بعد المائة.

والى مالك بن فهم ينسب بيت الشعر العربي القائل:

أعلمه الرماح كى يوم

ولما اشتد ساعده رماحي

وتلك إشارة محزنة إلى السهم الذي أطلقه عليه ابنه الصغير عندما كان مولجاً حراسة مقره ظاناً أنه متسلل يريد الغدر بوالده!

ويبدو أن مالك بن فهم قد بسط نفوذه على البر والبحر وصارت تنسج حويله الأساطين فيها هو المؤرخ نور الدين السالمي ينقل في مؤلفه

«تحفة الأعيان بسيرة أمل عثمان» حديثاً أورده المؤرخ العماني العوناني في كتابه «الأنساب» عن ابن عباس يقول أن مالك هو الذي جاء ذكره في القرآن بأنه كان يأخذ كل سفينة غصباً.

وحينئذ هذا إلى قصة موسى والخضر.

يقول السالمي في الرواية المعتمدة «فانطلق موسى والخضر ويوشع بن نون، حتى إذا وكبوا السفينة ولججوا خرق الخضر السفينة وموسى عليه السلام نائم، فقال اهل السفينة ماذا صنعت؟ خرفت سفينتنا وأهلكتنا، فابطلوا موسى وقالوا ما صاحب الناس اشر منكم. خرقتم

سفينتنا في هذا المكان، فغضب موسى حتى قام شعره فخرج من مدرسته وأحمرته عيناه وأخذ برجل الخضر ليلقيه في البحر فقال «أخرفتها لتغرق أهلها لقد جئت جنباً إليها» قال له يوشع يا مبي الله أذكر العهد الذي عاهدته. قال صدقت. فرد غضبه وسكن شعره وجلس القوم يتزفون من سفينتهم الماء وهم منها على خطر عظيم وجلس موسى في ناحية السفينة يلوم نفسه، يقول لو كنت في غنى عن هذا في بني إسرائيل اقرأ لهم كتاب الله غدوة وعشية فما أنبأني إلى ما صنعت؟ علم الخضر ما يحدث به نفسه فضحك ثم قال «ألم أقل أنك لن تستطيع معي صبراً».

أحدثت نفسك بكذا وكذا؟ قال موسى «لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسراً» فانطلقوا حتى انتهوا إلى عمان وكان الملك يريد أن ينقل منها وكان كلما مرت سفينة أخذها والقي أهلها، فإذا الناس على ساحل البحر لا يدرن ما يصنعون فلما قدمت سفينتهم قال أعوان الملك: أخرجوا عن هذه السفينة قالوا: إن شئتم فلنأكلها ولكننا مخرفة، فلما رأوها وخرقها قالوا لا حاجة لنا بها. فقال أصحاب السفينة جزاكم الله عنا خيراً فلما صاحب قوم قوما أعظم بركة منكم، وأصلح الخضر السفينة فعادت كما كانت».

ولم يكن الملك الذي يأخذ كل سفينة غصباً سوى مالك بن فهم. x x x

الأخباريون العرب مولعون بالأساطوري والخرق. ولم يشأوا أن يتركوا عمان دون نصيبها من القصص العجيب.

مثل ذلك ما يرويه العوناني في «الأنساب» عن مرور النبي سليمان بن داود صاحب الجن في عمان فيقول «إن سليمان بن داود عليهما السلام سار من أرض فارس في قلعة اصطخر إلى عمان نصف يوم ونزل موضع القصر من سلوت من عُمان، وهو بناء جديد كأنما رفع الحصان أبديهم منه في ذلك الوقت وإذا عليه سر فسأله نبي الله عليه السلام عنه فقال: يا نبي الله أخبرني إني عن أبيه عن جدته أنه عهده على هذه الحال، فقال في ذلك بعض الشياطين الذين صاحبوا سليمان عليه السلام:

«عدونا من قرى اصطخر.. إلى القصر فقلناه

فإن نسال عن القصر.. قانا قد وجدناه

ولشيء على الشيء.. مقاييس وأشباه

يقاس العمر بالمرء.. إذا ما المرء ما شاء».

لكن اللقصة عند هذا الحد لا تبلي الدلالة المتوخاة منها، وليس علينا أن ندقق في خبرها من زاوية صدقه أو واقعيته أو كون الشياطين تنشذ شعراً بالعربية، وكذلك إلى هذا الحد فما هذا مريب القفر.

ذروة القصة أو خبرها هو أن سليمان بن داود أقام في عُمان عشرة أيام وأمر الشياطين أن تحفر الف نهر في اليوم، فكانت حامية الزليخة عشرة آلاف نهر تجفرت في انتهاء عمان!

فهل هذا الفكر العاير لسليمان بن داود وبضعة أخبار يهودية أخرى ما دفع المؤرخ اللبناني المرموق كمال الصليبي إلى توسيع فرجار حفرياته اللغوية، في تقصيه أصل التوراة، ليطال عمان أيضاً؟ «ياضية، لا خوارج».

المؤكد، في تاريخ عُمان، أن مالك بن فهم ومن خلفه من زعماء الإزد

لم يسيطروا نفوذهم على كامل الأرض والسواحل العمانية فملكوا شطرا كبيرا منها وظل الفرس يملكون بعض السواحل. ولا تشير الروايات الى مواجهات كبيرة بين العرب والفرس بعد واقعة مالک بن نفيص، بل يبدو ان التعاضيل والتبادل التجاري ظلا قائمين بين الطرفين.

ولن تتبدل هذه الحال الا مع انتشار الدعوة الاسلامية وبلوغها اطراف شبه الجزيرة العربية، ومن بينها عُمان. وفي صدد اسلام عمان هناك روايات عديدة يوردها المؤرخ العماني الامام نور الدين السالمي في مؤلفه «تحفة الاعيان» نقلا عن مؤرخين وبخبرائين عرب عديدين وان كانت الروايات، كلها تجمع على حدوث ذلك في اواخر عهد الرسول صلى الله عليه وسلم وكلها يجمع على ان عمرو بن العاص كان رسوله الى ابني الجلندی حاكمي عمان في تلك الاونة.

ولا نجفنا السالمي عن العبادة التي كانت سائدة في عمان قبيل وصول عمرو بن العاص اليها ولكن يبدو انها مماثلة لما كان سائدا في شبه الجزيرة العربية يومذاك حيث اختلفت الوثنية «عبادة الاصنام» بالمسيحية واليهودية، وفي الحالة العمانية يمكن ان نزيد الزرادشتية بسبب وجود الفرس فترة طويلة هناك.

ولمؤكد ان اسلام القبائل العربية العمانية تم طوعا فلم يكن مع عمرو بن العاص رسول النبي محمد جيش ولا قوة عسكرية، ففاوض عبيد وجيفر ابني الجلندی وعرفهما على مبادئ الاسلام فاستجابا اليه بعد تلقيهما خصوصا عندما علما بأمر الزكاة والخراج وما شاكل ذلك من جبايات، وبقي ابن العاص عاملا على عمان حتى بلغه نبأ وفاة الرسول فقلل راجعا الى المدينة يرافقه عبيد بن الجلندی الذي سلم على ابي بكر وياعنه.

وهناك رواية تفيد ان القبائل العمانية ارتدت بعد وفاة الرسول مع من ارتدت من القبائل العربية، فخاربهها ابوبكر، لكن نور الدين السالمي ينفي ذلك بحجية وبراهن تفحصنا لا اساس له من الصحة.

وليس من صلب اهتمامي التاريخ ولا اقتفاء أحداثه ونوازل ولا هذا من أدب الرحلة ولا من أدبها لكنني وجدت نفسي ملزما القوص في بطون كتب عديدة لاستخلاص ما يعين على بناء مسرح للاحداث ذات الدلالة الخاصة التي شهدها هذا البلد العربي النائي. فقد اكتشفت ان ذخيرتي من اخبار عمان وأحوالها لم تكن أكثر من شذرات وشظايا ليست كلها صحيحة، على كل حال.

من ذلك، مثلا، ما قرى في أمانتها أنه البلد الذي اعتمصب به «الخوارج» بعد حادثة «التحكيم» بين علي بن ابي طالب ومعوية بن ابي سفيان وما جرى بعد ذلك في واقعة «النهروان».

و«الخوارج» مصطلحا، يلخص كما يقول الباحث صالح بن احمد الصوافي في كتابه «الامام جابر بن زيد العماني وأثاره في الدعوة»، «اولئك الذين خرجوا من «الكوفة» الى «النهروان» وكان ذلك في اول ارمهم... ولم يكن خروجهم في ذلك الوقت خروجا عن الدين او مرقوا عن الجادة بل العكس هو الصحيح، فعلي بن ابي طالب لما سئل عنهم ووصفوا بالكثر امامه قال بل من الكفر فروا ونفى عنهم التفارق غير انه من الثالث بعد ذلك افتراق امر هؤلاء الخوارج، تارة بعد واقعة «النهروان» عمد البعض الى سلوك طريق لا يتفق مع الاصول

الصحيحة للشريعة ولحدثوا في الاسلام حدثا كبيرا بما استحلوا من اعراض المسلمين بالسيف وتكفير اهل القبلة الذين لا يذهبون مذهبهم.

وتفرق هؤلاء الخارجون الى فرق عديدة كان منها الارارقة والصفرية والنجيدات وهؤلاء هم الذين اصبحوا يعرفون بالخوارج.

اما «الاباضية» فهم لا يرون رأي الخوارج بل يرونهم مارقين عن الدين. ورغم انهم يوالون «المحكمة» الاولى وعلى رأسهم عبدالله بن وهب الراسبي الا انهم لم يوافقوا الارارقة ومن وادهم من بعده بل تواروا منهم.

× × ×

وعباني للعمانيون الذين يعتنقهم الامر من هذا الاعتقاد السيار في اواسط السنة العرب ويرون ذلك مثلا على سوء الفهم والاحطاب لبلا. فالمرامج التراثية العربية تقطن «الاباضية»، وهي المذهب الحاكم في عمان، بالخوارج، ولم يشذ عن هذا الصراط مؤرخ معتبر من عيار ابن خلدون ولا حتى المعاجم المصنفة اليوم.

ففي «موسوعة المورد» يرد تحت كلمة «الاباضية» ما يلي: «فرقة من الخوارج تنسب الى عبدالله بن اياض الذي انشق على الخوارج الاكثر تعمصا عام ٦٨٤ للميلاد، ثارت على الامويين وسيطرت فترة من الزمن على اليمن وحضرموت وعمان وانتشرت تعاليمها انتشارا واسعا بين البربر في شمال افريقيا. ويتواجد الاباضيون اليوم في عمان، في المقام الاول، وفي تونس والجزائر».

وفي كتاب «الفرق بين الفرق» جاء تحت بند «الاباضية» ما يلي: «اجمعت الاباضية على القول بامامة عبدالله بن اياض والمفترقت فيما بينها فرقا يجمعها القول بأن كسار هذه الأمة -يعنون بذلك مخالفين- براء من الشرك والايمان وانهم ليسوا مؤمنين ولا شركيين ولكنهم كفار واجازوا شهادتهم وحرموا دماءهم في السر واستحلوها في العلانية».

وصحوا مناكحتهم والتوارث منهم وزعموا انهم في ذلك محاربون لله وارسوله ولا يدينون دين الحق، ويستخلص الدكتور ابي نصر نادر محقق كتاب «الملل والنحل» لعبدالقاهر البغدادي الصادر عن دار «الشرق» اللبنانية ثلاثة مواقف مهمة للاباضية تفردوا عن سائر الفرق الاخرى هي:

١ - عدم قبول الاباضية بالقرن على ما قالت به المعتزلة.
٢ - الانسان غير محاسب عن التوحيد ما لم ياته نبي يعلمه بان الله واحد لا شريك له.

٣ - يجوز ان يامر الله بحكمين متضادين في شيء واحد. ويتصدى الامام نور الدين السالمي المؤرخ العماني الذي تكررت الاشارة اليه في هذه الرحلة، بعصبية، للخطب الشائع بين «الاباضية» و«الخوارج» قائلا: «اطلاقا لفظ الخوارج على الاباضية أهل الحق والاسقام» من الدعايات الفاجرة التي نشأت عن التعصب السياسي أولا ثم عن المذهبي ثانيا لما ظهر غلاة المذاهب، وقد خلطوا بين الاباضية والارارقة والصفرية والنجدية. فالاباضية أهل الحق لم يجمعهم جامع بالصفرية والارارقة ومن نحا نهجهم الا انكار الحكومة (يعني التحكيم) بين علي ومعوية. ولما استحل الدماء

والإمام: من أهل التوحيد والحكم بكفرهم كفر شرك فقد انفرد به الأيرانية والصفرية والتجدية به استباحوا حمى المسلمين. ولما كان مخالفتونا لا يتورعون ولا يكلفون أنفسهم مؤنة البحث عن الحق فليقلنا عنده».

ولكن بماذا ينفرد «الأباضية» عن السنة والشيعية ليكونوا مذهباً إسلامياً خاصاً؟

يجب عن هذا السؤال نور الدين السالمي نفسه في مبحث من مباحث كتابه «تحفة الأعيان» بالقول: (...) وأهل عُمان هم أهل الطريق القويم وأهل الصراط المستقيم الذي جاء به محمد صلى الله عليه وسلم وبدعا العرب والعجم إليه وجاهداهم عليه حتى دخلوا فيه رغياً ورهباً، وعليه لقي ربه، صلى الله عليه وسلم، وعليه نص الخليفتان الرضائيان حتى لقياً ربهما (يقصد أبوبكر وعمر) وعليه مضى عثمان بن عفان في صدر خلافة حتى غير ويدل فقاموا عليه وعاتبوه فتربوه فرجع إلى تغييره ثم عاتبوه فتربوه ثم عاد إلى تغييره واعتزروا إلى الله حتى غزوا بين الخاص والعام وطلبوا الاعتزال عن أمرهم فأبى فاجتمعوا عليه وحاصروه حتى قتل في داره، ثم اجتمعوا على علي بن أبي طالب فقدموه وباعوه على القيام بما يرضي الله ومضى على ذلك ما شاء الله من الزمان وقاتل أهل الفتنة القاتمين لقتاله المستترين عند العوام طلب دم عثمان حتى قتل منهم الورفا وهزم صفوفا ثم رجع القهقري وحكم الرجال على حكم أمضاء الله، ليس لأحد أن يحكم فيه برأيه، فعاتبوه فلم يتعبداه وخاصموه فخصموه فكانت لهم الحجة عليه، فهم أن يرجع إليهم ويترك ما صالح عليه الألبانة من التحكم في حكم الله فقامت عليه رؤساء قوم فطاعهم وعسى المسلمين فاعتزلوه بعد أن خلع نفسه بتحكم الرجال في إمامته وهو يظن أن الأمر باقي في يده وهيئات».

والواضح أن الفتنة التي رفضت التحكم وعاتبت علي بن أبي طالب رافقت قد نصبت على نفسها إماماً هو عبدالله بن وهب الراسبي الذي سار على أبي جماعته وقتلهم في موقعة «الذهران».

ويبدو أن علي بن أبي طالب قد أباد طائفة كبيرة منهم ولم ينج إلا نفر قليل، ولكن اتباع هذا الفريق الإسلامي في عُمان ظلوا متمسكين برأيهم وعمدوا إلى انتخاب أئمة منهم حكموا بينهم طوال قرون عديدة ولم تستطع الخلافتان الأموية والعباسية وما تلاهما من أمراء طوائف وأعراق الشرق أن يفرضوا رأيهم أو حكمهم على عُمان.

وبمختصر القول فإن «الأباضية» تفردت في معارضة قيام الحكم الإسلامي على أساس الورثة أو على أساس الشوكة الاجتماعية وقالت بمبدأ انتخاب الأفضل والأصلح، وبحسب العرف الساري يخضع انتخاب الإمام إلى شروط صريحة منها: أن يكون ذكراً بالغاً، وألا يكون مصاباً بعمامة جسدية، وأن يكون ورعاً تقياً وأن يذلل سهماً وأفرأ في الانتخابات.

ولا يستغني عن شأن إمامة الإمام جبهة الناس بل العطاء منهم الذين لهم الحق في نزح الإمامة عنه حتى حاد عن الجادة. وللإمام الحق في تفويض السلطة إلى خليفة يختاره شريطة ألا يكون من صلبه.

لكن بعد ٩٠٠ سنة من حكم الأئمة في عُمان ظهر خلال حكم اليعاربة

اتجاه لتوريث الإبناء منصب الإمامة وقد بدأ بعد وفاة الإمام اليعربي الثاني سلطان بن سيف حيث خلفه في الإمامة ابنه يعرب بن سلطان.

البرتغاليون واليعاربة

هناك بضع عدايات يمكن لرائر «مسقط» أن يذهب إليها ويقف من خلالها على شيء من تاريخ هذه العاصمة التي عرفت الغلبة يوماً والغلب يوماً آخر، الانتشار إلى حدود الصين وشرق أفريقيا حيناً والانكفاء وراء أسوارها حيناً ثانياً وذلك تبعاً لأحوال الدولة والأقليمية من جهة وأحوال الأسر والممالك العمانية التي تعاقبت على حكم البلاد من جهة ثانية.

وفي الأيام التي قضيتها في «مسقط» حاولت أن ألم بشظايا من تواريخ مجفئة مكتوبة مستعينة بالعيان والملاحظة والسؤال، فضلاً عما أمكنني الحصول عليه من مراجع مكتوبة كيما أكون تصوراً تاريخياً متسقاً لتاريخ هذا المكان الغامض.

ولشد ما أدهشني أن اكتشف قلّة ما تبقى من آثار الممالك المتعاقبة على حكم «مسقط» سواء تعلق الأمر بأسرة «اليعاربة» التي يرجع إليها الفضل في طرد البرتغاليين من عُمان وتوحيد البلاد تحت رايتهن، أم ما يتعلق بأسرة البوسعيدة التي حكمت منذ عام ١٧٤٩ وما تزال على رأس البلاد إلى يومنا هذا.

لكن ما يؤثر الدهشة أكثر هو ضالة المادة التاريخية المكتوبة عن عُمان خصوصاً بأقلام عمانيين معاصرين.

فياستثناء كتابي «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان» للإمام نور الدين السالمي، وكذلك «نهضة الأعيان بحرية عُمان» لأبى إبي بشير فانك غير واحد سوى شذرات ومقالات لا تبني سيقان متكاملة لتاريخ هذا البلد الذي كان جزءاً حيوياً وفاعلاً في محيطه منذ أقدم العصور. وقد احتاجني الأمر إلى صحة ولم أطل حتى وجدتُها.

هكذا لم أكن وحيداً في استطلاع المكان والوقوف على معالمة بل رافقتي مثقفون عمانيون عرفت بعضهم بالاسم والنتاج الأدبي من قبل مثل الشاعر سماء عيسى والفنانة التشكيلية نادرة محمود والفنان محمود الرجبي وآخرين تعرفت إليهم هناك وهؤلاء هم الأحدث سناً وتجربة مثل الشاعر عامر الرجبي والكاتب مروهون المزري.

بفضل هؤلاء جلت في «مسقط» و«مطرح» والأحياء الجديدة التي تسمى «مذنا» كـ«مدينة الإعلام» و«المدينة الدبلوماسية» التي تضم مباني الهيئات الدبلوماسية الأجنبية وسكن الدبلوماسيين و«الحي التجاري» التي تضم المجمعات التجارية الكبيرة ومؤسسات المال للعمانية و«بورصة» و«مسقط» والأسواق الشعبية.

وكل «مدن» العاصمة العمانية يمكن أن تستغنى زيارتها في ساعات قليلة، فالمدينة رغم ما هي عليه من «مدن» تظل صغيرة بالقياس إلى العواصم العربية غير الخليجية ولا يتجاوز عدد سكانها، بما في ذلك العمالة الأجنبية، نصف مليون نسمة.

أما أبرز ما تقع عليه العين من الآثار القديمة فليس هناك أهم من قلعتي «الجلالي» و«الميراني» ومحصن «مطرح» وقد أنشأ البرتغاليون هذه المعاقل العسكرية الثلاثة خلال احتلالهم للشواطئ العمانية.

فقلعة «الجلالي» شُيِّدت عام ١٥٧٨ فيما أنشئت قلعة «العبراني» في عام ١٥٨٨، وذلك على أثر محاولة العثمانيين السيطرة على الميناءين.

ولم أفد على ذكر لتاريخ إنشاء «حصن مطرح» ولكنه لا يتجاوز على الأغلب، حدود هذين التاريخين، والقلعتان مشيدتان على مرتفعين صخريين يتحكمان بالمدخل المائي للعاصمة ولا يمكن الوصول إليهما إلا عبر ممرات ضيقة، وهما يمثلان نموذجاً لعمارة القلاع البرتغالية في القرون الوسطى.

ومن نافذة القول انهما شيدتا في هذين الموقعين الجوبيين لأسباب دفاعية، فبإمكان المدافع المنصوبة في الكوات صد أي هجوم أو تسلل إلى المدينة عن طريق البحر. فالسيطرة البرتغالية على قسم من الشواطئ العمانية والتي استمرت نحو ١٤٠ عاماً لم تكن محكمة على الدوام ولا حالت دون الهجمات المتكررة التي قام بها العمانيون أو القرصنة أو القوى المطالعة على المسرح الإقليمي كالعثمانيين مثلاً لطرد البرتغاليين من عُمان.

وللملم بسقط من تاريخ عُمان لا يمكن النظر إلى القلعتين المتقابلتين دون أن يتذكر الزوار للتي جذبتا فيهما والأجساد التي أقيمت منهما إلى البحر والمؤامرات التي حيكّت للوصول إليهما أو في داخلهما. ولعله يتذكر بصورة خاصة اقتحامهما على يد الإمام سلطان بن سيف العبري، لينطوي بذلك، وإلى الأبد، الاحتلال البرتغالي الوشحي لعُمان مؤثراً، في الوقت نفسه، بأفول نجم الإمبراطورية البرتغالية لا في جنوب الجزيرة العربية فحسب بل في شرق أفريقيا والمحيط الهندي أيضاً، ليمسح في سماء المنطقة نجم إمبراطورية جديدة هي الإمبراطورية العمانية التي ظلت تحتفظ إلى عهد قريب بإملاك لها في زنجبار (...) التي لا بد أن تكون الفتاة العمانية أفريقية الملامح التي لاقتنا في المطار لتحذر، هي وعشرات الوجوه الأفريقية التي تراها في مسقط، من هناك) وإلى هاتين القلعتين و«حصن مطرح» هناك البناء الحديث اللات للظن مثل مبنى «بلدية مسقط الذي فاز بجائزة المدن العربية عام ١٩٩٤ وهو مزيج من المعمار الإسلامي والمعمار الحديث، فضلاً عن مبنى «الأوقاف والشؤون الدينية» في «الخوير» الذي ينبثق ببياضه وزرقة قبتيه الخفيضتين وسط خضرة مستتبدة جاعلاً في الفراغ المحيط متناً مريحاً للعين والأبيض لون سائد في المعمار العماني الجديد فيما اللون الأشهب هو السائد في المعمار القديم.

× × ×

الذهاب إلى «مسقط» لا يصيب من شخصية المكان العماني إلا لامحات ولا يظفر من توارخه وثقافته واجتماعه، إلا كل ما يؤيد اللحظة الرائنة المنخرطة في ممعة للتحدث.

فهي اليوم شأنها شأن الحواضر العربية المستحدثة هجينة نوعاً، مختلطة الوجوه والطرز وإن كانت على قدر ممتاز من حسن التنظيم والتخطيط، ويتوجب على المرحّل إلى عُمان قصد تقري شخصية المكان وجب نبضه أن يعضي إلى داخلية البلاد.

ولن تكون له وجهة أفضل من «نزوى».

فهذا اسم علم في التاريخ العماني له رجعه القوي في الدونوات

التاريخية العربية والعمانية التي أرخت لسيرة وأحوال هذا الشطر من ديار العرب.

ومن حسن حفظا أن القائمين على «مهرجان مسقط الشعري الثاني» جعلوا واحدة من اسمياته تعقد هناك، هكذا انطلقنا ثلّة من الشوارع العرب بضم عبدالرزاق عبدالواحد (العراق)، ممدوح عدوان (سوريا)، المنصف المزغني (تونس)، محمد القيسي (فلسطين) وكاتب هذه السطور يقودنا إلى رحاب المدينة الشيخ سالم العبري مسؤول الأنشطة في «النادي الثقافي» وكان خير الرفيق والدليل، لالاماع بالحواضر العمانية من جهة ولكونه من سكان المناطق القريبة من «نزوى» من جهة ثانية.

تبعد «نزوى» عن العاصمة العمانية نحو ١٧٠ كيلومتراً تربط بينهما طريق تتسع في قسب منها إلى خطين فيما بقي القسب الأكبر خطأ واحداً، ولكنه حديث على العموم، مزود بالشواخص والإشارات المرورية التي تنبه السائق إلى مخاطر أو مفاجآت الطريق وتحدد الوجهة الرئيسية والوجهات الثانوية التي تتفرع منها، وهو أمر قلما تصادفه في الطرق العربية على هذا النحو الدقيق.

ويحاذي الطريق، الذي شق في أرض منبسطة نسبياً، سلسلة «جبال الحجر» ذات الطابع الترتكي، التي تقطع تراصها ثغرة هنا وثغرة هناك، وهذه السلسلة الترتكية جرداء عموماً لا ينبث فيها سوى القليل من النباتات الشوكية، جبال شاقفة، حادة لا يكاد يطير إليها الطيور، تخلف في النفس انقباضاً وإحساساً بالحصار، فليس ثمة مجال لتسريح النظر فهو أمر مصطلح بهذا الطود الراسخ أو متطلع إلى السماء، وحيثما يمتع سافل الجبال ترتبك طياتها الفاحلة.

وقد كنت أحسب قبل زيارتي إلى عُمان أن تكرار لفظة «الجبال» في قصائد الشاعر العماني سيف الرحبي ووسمه عمله الأخير بها، مجرد رمز أو مجاز حتى طالعتني هذه السلسلة الجبلية، الفريدة من نوعها، بحضورها الأحميد عنه.

ولا يتعدى وجود تلال وتلعات صغيرة عند أقدام الجبال الضخمة تبدو لناظرها شبه بتكوينات عاتلية، فخلطها قمم السلسلة الجبلية تطلو أو تدنو والتلاع الصغيرة متكة إليها أو طالعة من رحمها القاسي.

وحيثما تواجد قرية بإمناها الشحيح ونخيلها وبيوتها القليلة يكون على هذه التلاع أبراج مراقبة صغيرة ترابية اللون التي تلي برامها العمر في القلاع والحصون التي تكثر في «داخلية عُمان».

وحسباً فهنما من الشيخ سالم العبري فإن لهذه الأبراج أهميتها للدفاعية أيام الاضطرابات الأهلية التي كانت تشهدها عُمان في غيبة الحكم المركزي، فقد كان شائعاً أن تتبادل القبائل الغارات على خلفية التنازلات العشائرية والمذهبية.

ولا تفصح المصادر العمانية التاريخية عن سبب هذه الانقسامات التي شغلت البلاد طويلاً ولكنها ترجع، على الأرجح، إلى انقسام القبائل العمانية إلى عربية جنوبية، أصلها اليمن، وأخرى من وسط وشمال الجزيرة العربية والقسماها مذهبياً، كذلك إلى «سنة» و«باباضية» وإن كان لأخيرة، غالباً، سدة الحكم وصولجانه، لكن البلاد سرعان ما تتأتم لحمتها كلما هدمها غاز أو مشى إليها مجتاح ولا ينيخ إن يفوت عن البال، تماماً، الباعث المذهبي أو القبلي في

لشعال فتيل الاضطرابات والمنازعات الحادة مهما كانت الاقتعة السياسية أو الايديولوجية، التي تتخذها لنفسها، وفي السجل العماني والعربي آيات كلاسيكية على ذلك.

وبلغت نظر المرتحل على طريق مسقط- نزوى حفاظ القرى على الطابع العماني في المعمار واللباس رغم زحف الاستنساخ ومظاهر التحديث على هذه الدسائر التي بالقليل من الماء القليل حقا، ابتدعت طراز حياة متصفا مع الطبيعة القاسية وتحدياتها واستنبتت في السهول وما تركته الجبال من انبساط، فحقت نقاتا ومثني في الى ظلالها، فليس نادرا ان تجد الصحنون اللاتقة للبت الفضائي تستدير بأجرامها المتباينة حجما صوب جهة من السماء وغالبا ما يكون ذلك في الجهة المقابلة لسلسلة الجبال، كذلك تسلط الاعلانات والعلامات التجارية لسلع لا تتفتأ تخترق حصانات الهوية والمقافة وأنماط العيش الخاصة.

وماكانه ان ترى الصببية يروحون ويغدون بجلابيهم والرجال بأزيائهم العمانية الجميلة المكونة من «دشاشة» بلا باقة وعمامة ملونة أو بطايقه دون عمامة يسمونها «الكمة» بعضهم يتزخر بحزام عريض يتوسطه خنجر فضي معقوف ويحمل بيده قضيبا خيزرانيا أو عصا يمكن له ان يتوكأ عليها وبعضهم الآخر من دون الخنجر والعصا ولكن، قط ليس من دون العمامة أو «الكمة». وإن صادفت رجلا في «دخلة عُمان» يرتدي ثيابا «أفريقية» فهو، قطعاً، ليس عمانيًا. حتى في العاصمة فإن قلة من الشبان العماني يرتدون مثل هذه الثياب.

رغم ذلك دشنة كبيرة ان أرى الصديق الشاعر سيف الرجبي مرتديا الزي العماني، وقد شرحت للوهلة بأن هناك «مضط» ما.

ورجبت الزي العماني الذي استعجلته على الآخرين غريبا بل غير مصائب البتة لسيف الرجبي، فهو حرم شطرا كبيرا من حياته في منافي الجبر والاختيار، ولم يعد الى بلاده، نهائيا؟ (سوى منذ حوالي ٧ سنوات ليؤسس ويرأس تحرير الدورية الثقافية المرموقة «نزوى» المصممة على اسم ونية المدينة العمانية العريقة.

كما ان لقاءاتي السابقة بسيف الرجبي وهي كثيرة، تمت كلها على أرض محايدة لا تستوجب التوسل بالزئ الوطني.

«نزوى» ببشة الاسلاام

ندخل «نزوى» ظهرا الشمس تنوهج فوق هذه المدينة الترابية المتكئة، برسوخ، على حواف الجبال، فتعقب رائحة القدادة، فجأة تملك ذلك «نزوى» من كتاب التاريخ، ولولا أعمدة الكهرواء والطرق المصفلة والسيارات الحديثة التي تجوب شوارعها ويضخه اعلانات سفيهة لسلع غريبة لقلت بأن «نزوى» ما تزال في زمن الانمة الكبار: أشجار الدخيل المباركة، قائمة الخضرة، تتراعى حولها والقلعة والحصن يذخران الشوكة والمنعة من دون بهرج القوة وصلافتها.

لا عليك من ضخامة معمار القلعة والحصن وغلظة الاسوار ذلك لا بتناقض إلا ظاهريا مع السكينة التي ما تبرز ان تتحسس دققها في الحنيات والمنعطفات والأزقة والاسواق الظليلة وفي هويضي حركة الاجساد وملامح العابرين بلا جلبة من طرف في المدينة الى آخر. فاذا مضيت الى الاسواق ستهب عليك، فجأة، روائح الافاوية والبحور والاعشاب والهال وماء الورد والعطور الشرقية وسترى أمام المحال

الصغيرة الباعة في ازيائهم العمانية بعضهم يبيع من دون مساومات حادة مع المشتري، كعادة الأسواق العربية، وبعضهم الآخر مستكين الى التداوة التي تمنحها ظلال السوق.

ومن الصعب ان تتفادى غواية اللعبة الابدية بين الظل والضوء، بين الحر والتداوة خصوصا في هذا المكان الذي تحكم فيه الشمس، مع الجبال، حصارا لا فكك منه فتأخذ في رصد تراقص الاضواء المتسيرة من الفحات والعري العالية والأزقة الضيقة.

فيجدر انتقالك من الساحة الى «السوق الشرقي» مثلاً، ستعبر من الضوء الوهاج الى الظلال والروطوبة، فكانت تنقل الخطى بين عالمين يتبادلان لعبة يعرف الجدار والكوة والزقاق والنوافذ العالية قانونها جيدا. وسيجهرن بناء القلعة على الاستعدادات الكبيرة لصد هجوم الشمس الذي لا يقل له ساعد واستثمار الحد الاقصى للظلال في القبط الذي يدمج بنائهم للهاب معظم شهور السنة.

وفي الساحة الصغيرة التي تتفرع منها مدخل الاسواق المصممة على النمط العماني القديم تشعر لوهلة بأنك وسط ديورات لفيلم تاريخي، فاللون الترابي الموحد وجدة ونظافة المعمار وريوس اشجار الدخيل التي تلوح من بعيد ومن خلفها الجبال تدفعك لان تحاول تقري الجدران بجديك لتعقب على حقيقتها هذا ما قلته للشاعر التونسي المنصف المزغني الذي لم يتوقف عن التقاط الصور بكاميرته الصغيرة، المثيرة للشفقة، فوافقتني قائلا: فعلا كانها صفحة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

لم يكن المزغني وحده الذي «يططق» بكاميرته بل سرعان ما لحق بنا فوج سياحي ياباني كبير شرع أفرادا على الفور باستلال كاميراتهم وأخذوا يمسحون المكان بأعينهم الصغيرة وعدساتهم سواء بسواء.

x x x

سأترك لهذه الذكرى التي تهيب، فجأة، ان تستولي علي وأن تسترد أبوابا كبيرة لسانات وحصون وديورات وجهاء وأكابر، خشها مشقق النسيج لكنه صامد للعوادي تنوي فيه مسامير بطيحات صندنة سيئة الاستدارة والمزيج ضخمة تقلب عليها الحر والقر والمطر والريح والنسوان، سأذكر أيضا بوابة صيفية في الجانب الايمن من الباب الكبير فتحها يد غضة تقصرد أنينا كأنين ناعورة عربية مهجورة رأيتهما في ظاهر غرناطة يوما.

سأترك للذاكرة ايضا ان تمنع في الداعاي: دخان شفاف يتصاعد من أثار أمام بيوت طينية بطو قامت رجل وروائع مختلطة، لبن مخيض صابون جلبي مسافرو الليالي، قمح غامق الخضرة ينضو، شاي بالقرفة، ثمة شمس هائلة وهاجة تبسط احكامها على المشهد الصامت

كيف انبثقت هذه الذكرى وأنا أجلس مستظلا حائطا بالقرب من «السوق الشرقي» في «نزوى» وبما تألفت؟ ومن أين جاءت؟

أمن قرى «جوزان» التي عبرها عني «موسى» على صهوة حصانه الاسم وانما مرتفع خلفه أطالع بعين الطفل الذي كتته بيوتا طينية وأخرى كطية الحجر يتصاعد فوقها الدخان وأبقاراً تقضم الاعشاب الكثيفة على حواف السواقي واشياء المستققات، وفي البعيد تنداح أصوات أرغائل ومواويل شجية، وفي واحدة من هذه القرى يقربل عني

المهرب الاسطوري (في نظري آنذاك) أمام بيت كبير من الحجر له باب خشبي كبير ذو مزاليج حديدية ولحدها بطول ذراع رجل وفي الجانب الأيمن بوابة صغيرة ذات مزلاج حديدي صغير يديرها، هو، متطامنا ولعبوها أنا ودون أن أنحني؟

أم جاءتني هذه الذكرى من زيارة مكررة لواجهة «الأزرق» الأردنية حيث يتنقذ الماء بمعجزة وسط الصحراء فيصنع حياة خضراء في قلب الصفرة والهجير والصمت والانقطاع. ثمة قلعة كبيرة أيضاً (أو لعلني أظنها كذلك) ويبيت من الحجر الأبيض المصفر ببوابات خشبية كبيرة يدخلها الفارس على صهوة جواده؟

لم لعل هذه الذكرى الباغثة انضغرت من قراءات الأسفار ووصف مدائن الأحلام: سمرقند، بخارى، غرناطة، فاس، بغداد؟

أو قد تكون ذكرى باقية من حياة سابقة عشتها محارباً في جيوش الإسلام التي فتحت مدناً اسطورية ووصلت بقاعاً لم تطأها حوافر الخيول العربية من قبل؟

لن اصر على محاصرة هذه الذكرى وردّها إلى منشئها الأول. لا جدوى من ذلك ولا ضرورة أيضاً.

يكفيني هذا الأثر البهيج لخلعة الذاكرة وتقطع سلسلتها المحكمة، يكفياني أن تكون بوابة في «نزوى» قد جعلتني أعيش أزمنة هنا وهناك في اللحظة نفسها.

× × ×

لكن ليس هذا ما توحى به لك قلعة «نزوى» وأنت تقف ضئيلاً أمام جرمها الحجري الهائل.

لا، لا ألقه بينك وبين هذه الكساء الحجرية الهائلة، لا تجدي المقارنة ولا فائدة من حذقة الذاكرة، فليس لها، اغلب الظن، مثيل في أي مكان آخر، لا لأنها كبيرة، فهناك قطعاً ما هو أكبر منها حجماً ولا لا عجزاًها الهندسي، فهناك دون ريب ما يبرزها على هذا الصعيد ولكن لأنها تسبح وحدها، فهي لا تشبه القلاع العربية والصليبية التي رأيتها في الأردن (قلعة الكرك، قلعة عجلون، قلعة الأزرق... الخ) ولا تشبه أيضاً قلعة حلب التي وقعت ذات يوم بعيد، تحت أسوارها المتطاولة ولا تشبه قلعة «أربون» التي شهدت مقتل كبيرة للثلاثينيين والاسرائيليين في غزو عام ١٩٨٢م ولا قلعة «صيدا» التي تتلاطم تحتها أمواج المتوسط ولا قلعة المنذبة الشهيرة في القاهرة.

ولا تشبه حتى قلعتي «الميراني» و«الجلالي» في مسقط اللتين بناهما البرتغاليون.

إنها ابنة المكان العماني بامتياز. إنها حجره وجسمه وأخشابه.

ابنة سؤاله الوجودي والروحي المقتضي تأويلاً خاصاً للرسالة المحمدية

ابنة تصدي بضعفه وهوان أمره.

سيدأخطني تهوؤ أنني اسمع وأنا لعل بوابة القلعة التي يرضى أمامها مدفعان على قاعدتين حجريتين، الأمام سلطان بن سيف العربي وهو يحث رجاله على صنع أعجوبة تسير بها الركبان، فما هم المهندسون والصناع والعبيد المجهولون يرفعون البناء أعلى فأعلى تحت حذقة الشمس المتلهية والامام الاسطوري يستزيد. فهو عائد لتوه من موقعة

«ديو» التي هزم فيها البرتغاليين في واحدة من أكبر قواعدهم العسكرية في آسيا واغتنم ثرواتهم وسبى بعضاً من ذريتهم البيضاء وجاء بمناقهم أيضاً ليحصن أراه بما لا قبل لاحد به، قبل أن يكر كرتة القاتلة عليهم في مسقط ويقتلهم بمكره أبهم، ولكنني اسمع أيضاً أنين الأجراء والعبيد وهم يرفعون بناء سيطن الأهلون الذين لم يشهدوا ملحمة الحجر هذه أنه من صنع الجن، لا الأيدي التي أبراما الحجر وأقنأها التراب وصارت نسيا منسيا.

× × ×

لم تكن نظن ونحن تغابر «مسقط» إلى «نزوى» أننا سنكون أزاء واحدة من أكبر مفاجآت عمان بل لعلها الأكبر طراً، فقصاصاً ما حملني إليه الظن هو أننا نضاق إلى دسكرة أو بلدة قديمة رفعها المديح الأهلي المبالغ به إلى مصاف الحاضرة.

فلم نكد نسع مذ حللنا في «مسقط» سوى حماسات مفرطة لعاصمة العلم، وعاصمة عمان القديمة، و«بيضة السلام» و«النهضة» قللت في نفسي أن القوم يحتاجون إلى نوع من «قبروان» أو «قرويين» أو «كوفة» أو «فسطاط» خاصة بهم.

ولا أظن أن شيئاً أبعد من هذا دار في خلد رفاق رحلتي من العرب، فهم نزلوا عند رغبة القاصدين على «النادي الثقافي» لقراءة قصائدهم في بقعة نائية لا يعلمون من أمرها شيئاً.

ولعلم اعتبروا الرحلة بمجملها تضحية تكافئ أريحية المضيفين هكذا تلقينا صدمة الجمال والفرادة والمنعة التي كانت تعدها لنا «نزوى» كاملة ومن حيث لم نحسب.

وها نحن أمام بوابة القلعة ينتظرن رطب من رسمي الولاية بكامل أوصافهم: اللحى الخفيفة، الدشداشات البيضاء النظيفة القصيرة نوعاً (سنة تقتدي برجال الإسلام الأول) العمامات الملونة، أحزمة الجلد العريضة المزركشة بتوسطها خنجر فضي معقوف مرصع بالألوان صغيرة تلمع في الشمس، عصي الخيزران الرفيعة تهتز في الأيدي السمر النخيفة.

عبرنا من فورنا إلى ضيف داخل القلعة مستطول الشكل مغروش بالسجاد والبسط وبعض الأرائك، خلعتنا لحذقتنا واتخذنا لنا مجلساً في المضيف ذي الخداوة المنعشة، فدار السلام والكلام والتعارف والسوال عن الأخبار على الطريقة العربية التقليدية.

لاحظنا أن عاداتنا في بادية الشام شبيهة بالعادات العمانية خصوصاً لجهة «السؤال» عن الأخبار، بعد أن يكون الضيف استقر في مجلسه وتخفف من وعاء السفر.

«وش عولمك؟» هكذا يسألون عندنا الضيف القادم من بعيد. و«العلوم» جمع «علم» و«العلم» هو الخير.

ورغم الهاتف النقال أو «البيجر» الذي تلمحه مشبوكة بالحزام، قريباً من الشخص، فإن «السؤال» عن الأخبار، مايزال يجري على ألسنة العمانيين.

سؤال نقد وظيفته في عصر التوطن ومشاريع الاسكان الكبرى والعياه المحمودة إلى البيوت والاستلايت والهواتف النقالة وظل مجرد ترصيع للكلام. مجرد حلية رسمت في دارج القول من زمن التنقل والغزو والاهتداء بالنجوم والشارت التي لا تطويها الأيام.

تبدأ الضيافة العمانية بالحلوى التي تعرف على نطاق واسع في بلدان الخليج بأسماء (الحلوى العمانية) وهي مكونة من النشا المزيج بالذيق والسمن البلدي والسكر وحب الهال والزعفران وماء الورد تقدم في طاسات وتؤكل بالأيدي.

والطاجية منها لها ملمس الجيلاتين وذات رائحة سمة مستحكمة. وقبل لنا أن الحلوى التي تصنع في «نزوى» هي «الحلوى العمانية» بامتياز، فالولاية مشهورة بصناعة ماء الورد الذي يستخدم في الحلوى، بل يكاد أن يكون «ماء الورد» حكرًا عليها. وضعت أمام كل اثنين أو ثلاثة منا طاسة من الحلوى فمددنا أيدينا إلى الكتلة البنية اللزجة البرجرجة ذات الرائحة النفاذة بشيء من التردد، التقمنا لقيمات صغيرة واكتفينا لفرط دسمها. كان مصيفونا العمانيون مستقرين، على الأرجح من ترددها أمام هذه الحلوى ذائعة الصيت المصنوعة على نحو مخصوص وبمعاينة فائقة من أجلنا. كانت معدتي مضطربة بسبب السفر وتغيير طبيعة الطعام ومع ذلك التقمعت من الحلوى أكثر مما فعل زملائي فجريا على عاداتنا البدوية فإن رفض تناول الطعام أو الشرب عند مصيفك، أيًا كان السبب يعد إهانة بالغة. وفي الزمن الماضي كانت مثل هذه الفعلة تعتبر أمصارا للشرف. وبعد الحلوى، جاء لنا بالقهوة، والقهوة العمانية صفراء، خفيفة، كثيرة الهال شبيهة، عموما، بما يصنعه الخليجيون على عكس قهوتنا في بادية الشام، فهي سوداء، كثيفة يزيد هالها أو يقل حسب المنزلة الاجتماعية للمصيف. فحب الهال كان، وبلغة مايزال، من أغلى المطبخات ثمنًا.

لم يطل بنا المقام في مصيف القلعة، فما أن فرغنا في مراسم الضيافة حتى انطلقنا نجوب في أرجائها يتقدمنا دليل سياحي عماني متحرف.

كان لابد أن نسبح شرحا مختصرا عن اسم «نزوى» وموقعها على الخريطة العمانية وشيئا من تاريخها قبل الولوج في تمامة القلعة. فولاية «نزوى» حسب دليلنا، تشكل همزة وصل بين مناطق السلطنة المختلفة (الداخلية، الغامرة، الجنوبية) يبلغ عدد سكانها اليوم ستين ألفا موزعين على ٤٢ قرية وبلدة فضلا عن المدينة نفسها.

ومن أسماء «نزوى» الذائعة «بيضة الاسلام»، والبيضة حسب لسان العرب هي الساحة، كما أنها تسمى أيضا «قصبه عمان» وتلقب كذلك بمعاصمه العلم، والعلم هنا يعني علوم الدين، ففي المدينة كان يتم انتخاب وتصويب الأئمة على مدار تاريخها الاسلامي.

وبهذا فهي شبيهة، اليوم، بـ«الأزهر» في مصر مع فارق أن دور علماء «الأزهر» يقتصر على الاتفاء في شؤون الدين وإسداء النصائح للحاكم فيما الامام في المذهب الاباضي كان حاكما دينيا ودنيويا معا، وقد استقل بالحكم فيها يسمى بر (داخلية عمان) استقلالًا كاملا عن السلطان في «مسقط» بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٥٥ وكان آخر امام مستقل هو محمد بن عبدالله الخليلي الذي تعاون مع السلطان سعيد بن تيمور من أجل اخراج السعوديين الذين احتلوا واحة البريمي بعد تفجر أزمة «واحة البريمي» مع الحكومة.

وهكذا يتبدى معنى مقولة «من يحكم نزوى يحكم عمان». وفي «نزوى» بضعة مساجد تاريخية مهمة مثل مسجد «الشوافنة»

الذي أعيد ترميمه في سنة ١٩٧ هجرية ومسجد «سعال» الذي شيد في السنة الثامنة للهجرة فضلا عن بضعة حصون وقلاع أخرى أهمها قلعة «تتوف» و«بيت الرديدة».

التجليات السبع للقلعة

من يحكم «نزوى» يحكم عمان ومن يحكم القلعة يحكم «نزوى». فالقلعة بهذا المعنى هي واسطة عقد البلاد إن لم تكن حجر ستمارها أيضا.

وهي الاثر النفاغي الاضخم في كل عمان والأكثر قراءة في جنوب شبه الجزيرة العربية على ما يقول العارفون بشؤون هذه المنطقة. والحال، ليس غريبا أن ينسب الاملون بناءها إلى «الجن» كإبهم امام الظواهر الخارقة، من ذلك، مثلا، ما حصل في عصرنا الراهن عندما أسقط مقارمو «الجبيل» الاخضر طائرة حربية بريطانية أثناء مواجهات ١٩٥٧، فقول، والعهد على الرواة، ان الجن كانت تحارب إلى صف الشيخ سليمان بن حمير المناهض للانجليز.

تراقب بناء القلعة مع لحظة نضوض عمانية حاسمة تولى زمامها الامام سلطان بن سيف اليعربي الذي تولى الامامة عام ١٦٤٩م ولكن قبله كان سلفه الامام ناصر بن مرشد قد مهد الطريق لهذه النهضة من خلال توحيد البلاد، وسيكون على الامام سلطان بن سيف ان يخرج البرتغاليين من مسقط وهي آخر معاقلهم في الجزيرة العربية.

وقد أمكن بناء القلعة التي استمر اثنتي عشرة سنة بعزل الغنائم التي عاد بها الامام اليعربي من حملة «ديو».

ويتكئ هذا الصرح المعماري المهييب من مبنى دائري كبير مشيد بال حجر والجص العماني يبلغ ارتفاعه نحو ١١٥ قدما بقطر ١٥٠ قدما.

نصعد إلى اعلى القلعة بواسطة سلم ضيق يتخذ شكل حرف «الحاء» حيث يوجد عند كل منعطف من السلم باب غرضه اعاقاة المقتحمين المفترضين. ويبلغ عدد المنعطفات سبعة (هل الرقم مجرد مصادفة أم يرمز إلى ايام الخلق المبعثرة) تحميها فتحات ضيقة من أعلى القلعة يمكن للمرابطين فيها ان يسكبوا من خلالها الدبس المغلي على المتسللين كما يوجد تحت كل منعطف بئر وأمامها باب ذو متاريس. فان اقلت متقدمي القلعة من الدبس المغلي الذي يذهل عليهم من الفتحات في الأعلى سقطوا في البئر، وان نجوا من الاثنين عرقلتهم البوابة، واذما تمكنوا من تجاوز ذلك في المنعطف الاول تلقاهم الثاني وهكذا دواليك.

ويبدو ان تصميم القلعة قد أخذ في الاعتبار امكان اقتحام بوابةها المتعينة فهنا مصادد داخلية قايلة للمقتحمين

وبالصعود إلى المنعطف السابع نكون قد وصلنا إلى سطح القلعة، او مستنقع، حيث تطلعا فتحتان مغطتان بشبك من الحديد الثقيل تفضيان إلى حجرتين عمق كل منهما خمسة أمتار قال لنا أحد زملائنا العمانيين انهما كانتا تستخدمان كزنزانتين.

وقد ذكرني ذلك بزنزين قصبه غرناطة سوى ان الاخيرة تحت سطح الأرض.

لا توجد أية مرافق على هذا السطح الحجري الواسع سوى تلك المهيبة للدفاع او لتزويد الحامية بالاحتياجات الضرورية مثل بئر الماء

وبيضة مخازن للأسلحة وأخرى للراحة، ويحيط بمنصة القلعة سور دائري ارتفاعه عشرة أمتار مزود بفتحات سفلى للدفاع عدها ٢٤ تشكل انتشار القذائف من جميع الجهات كما يمكن لرماء البنادق أن يطلقوا نيرانهم عبر ٤٨٠ مرمى صغيرا في القسم العلوي من السور الذي يمكن الصعود إليه من خلال ٤٠ درجا ضيقا منتشرا على مدار المنصة.

وحسب دليلينا العماني فإن قلعة «نزوى» اكتسبت خصوصيتها الحربية من كونها جارت التطور الذي عرفته حرب مدفعية الإبراج في ذلك الزمن.

ومن الواضح أن الفكر الهندسي العماني كان على دراية بهذه النقطة الحاسمة في الحروب فجاء تصميمها ليستوعب المعطيات الهندسية التي أفرزها دخول المدفع إلى برج القلعة سواء تعلق ذلك بصلابة البناء أم قدرته على امتصاص الارتجاجات.

فالقلعة تتمتع بقدر كبير من المتانة فهي تنهض على أسس راسخة عمقها نحو ثلاثين مترا تحت الأرض وبإمكان جسمها الظاهر أن يمتص الارتجاجات الناجمة عن إطلاق أعيرة مختلفة من المدافع.

ويشعر على قلعة، حتى بمعيار بنائها، ما يبروه ونذل فيليبس الذي يقول أن الصواريخ المضادة للدبابات التي أطلقت عليها أثناء حرب الجبل «الجبل الأخضر» قد ارتدت عنها دون أن قتال منها شيئا على ما يبدو.

ويتميز بناء القلعة، رغم ضخامته واتساقه الهندسي وتعقيد تصميمه الداخلي، بالتعطف من الناحية الزخرفية والتزيينية وهو بذلك ينسجم مع الرسالة التي يبثها لناظره المنعة.

ولا يتوقع المرء من صرح كهذا أي انشغال جمالي قد يعطي انطباعا بميل القوم، وهم في لحظة مواجهة حاسمة مع البرتغاليين، إلى الدعة واللين.

غير أن التعطف صارم حتى في المرافق الداخلية المصممة التي لا يصلحها نظر العدو أو المتطفل مثل القسم الخاص بمائلة الإمام.

فلا ترى في غرفة نوم القائد السياسي والعسكري والديني للبلاد أي مظهر يدل على الرقاء، فهي ضيقة، خفيفة السقف، عادية الجدران إلا من بعض كوى صغيرة توضع فيها أنية للزينة، لا يميزها نقش ولا تنطوي على زخرفة، لكن الأثاث للاهتمام فيها وجود فتحة صغيرة تتصل، حسبما أكدت التحقيقات، بسرداب يقود إلى خارج القلعة، والفتحة مغلقة ببساط عند اقدام السور لا يمكن للناظر أن يلاحظها. ومن الواضح أن ترتيبات إعاقة الاقتحام المفترض والنجاة منها، في حال نجاحه، هي في أساس التصميم الداخلي للقلعة، وليس هناك أهم من الامام وعائلته لتوفير سبيل النجاة أمامهم عندما يقع ما يستدعي ذلك.

وتتصل غرفة النوم بحمام يستمد مائه من بئر داخلية تتضح بأدوات مخصصة لذلك وتجري في قناة صغيرة مكشوفة لتصب في صهريج من اللين في داخله تنور لتدفئة الماء.

فالتدفئة أساسية في حياة المسلم اليومية وعمادها الماء. وهذا رغم شح متوافر في القلعة، فهي تستقي من سبع آبار موجودة فيها (الرقم سبعة يتكرر مرة أخرى) فضلا عن عين ماء جارية تحتها، وترفع

المياه من الآبار إلى الأماكن العليا بواسطة خبال تدور على عجلة مثبتة في سطح القلعة.

وكما هي عادة المعمار العربي والإسلامي فليس هناك ذكر لمهندس القلعة.

لا أحد يعرف من هو الذي خطط متاهتها الداخلية في منتهى الدقة حسبما حسابا للظلال والأضواء، الرطوبة، القيقظ، التسلل والمصائد والنجاة.

يقي اسم الذي أمر ببناء القلعة وأسماء شعراء ومباحين كالوا اللذام للإمام اليعربي وإندثر اسم مهندسها.

ألم نقف على هذا القباب- الحضور للمهندسين العظام الذين خططوا جوامع القاهرة الفاطمية والمملوكية والقبورين» والقرويين» وه الجامع الأموي» بل وقصر الحمراء» بكل أعجازه الجمالي؟

فلماذا يبقى اسم الشاعر ويغيب اسم المهندس؟ هل ذلك لأننا أمة ترى بناء الكلمات هو الأجدر بالبقاء بينما بناء الحجر رائد؟

فإن لم يكن الأمر كذلك فلماذا لا نضع على ذكر لمن رفع في هذا المكان العسير معجزة من حرج؟

ينتهي تطوافنا في القلعة ولا ينتهي الأثر الذي يتركه فيك باب من أبرياء صد الريح وتقلب عليه متواليه النهار والليل عبر القرون. نفث تحت سورها العظيم وتكون الشمس قد جازت كبد السماء ومالت إلى الغرب لكن نورها وحرارتها ما يزالان على عزمتهما الأولى.

نقول وداعا للإقواس والظلال التي تتراقص في باحاتها المكشوفة. نقول وداعا للإبراج التي تبسب سيطرة غير مرئية على المدى.

ونقول وداعا لمهندسيها وعمالها وعبدها وحاميتها الذين يمكن لمن توقف ورأى واضع أن يرى أشباحهم ويستعيد أصواتهم وهم يصنعون معلقة فذة من البحر والجبس والتراب.

نمضي إلى موعد مضروب مع وجهاء «نزوى».. وننتقل إلى الهولي للحجيرة الرابضة في الخلف.

«فلج دارس»، نعمة الماء

بالقرب من «فلج دارس» أولم لنا والي المدينة بحضور وجهائها العشائريين والدينيين.

تحت ظلال الأشجار التي تستقي من أقدم «أفلاج» عُمان وأكبرها كان القوم ينتظرون جبهى الشعراء العرب، فما أن رأوا قادهمين حتى هبوا على أقدامهم هبة رجل واحد. كان من الصعب علينا أن نفرق بين مقاماتهم ومراتبهم الاجتماعية. فهم يترقبون بالزي نفسه، كلهم بزياب بيضاء وعمامات ملونة على الرؤوس وخناجر معلقة في وسط الأحزمة والعصي في أيديهم ولهم تلك السحنة الهادئة التي يتميز بها المنسجمون مع محيطهم.

وجريا على العادة العربية كان علينا أن نسلم عليهم واحدا واحدا وكانوا ينوفون عن الأربعين.

فرغنا من السلام وظل القوم واقفين كل يتبادل الحديث مع القريب منه ونحن في حيرة من أمر هذا الزقوف.

فهل ينتظرون، كما ترى، ضيوفا غريبا؟ لكن أحدا لم يأت.

وخال الوقوف.

كان المنصف المزمعي، محمد القيسي وأنا نقف متجاورين، وبالتأكيد كنا متعبين بعد طوافنا في القلعة والأسواق.

ولما لم يكن المزمعي على بينة بالعداءات العربية المشرقية فقد جلس على الأرض بعد وقوف طال فحولت إليه نحو ثمانين عينا.

ولكيلا أترك زميلي الفرنسي في حرجه فقد جلست أنا الآخر رغم مرفقي بما تنطوي عليه هذه القلعة من خرق لسنة الاحترام بين الرجال فتعني القيسي وخال مضيفونا والقفين ولكن أعينهم المستنكرة تدفؤت عنا، فهم، لا ريب، شفعوا لنا ضعف فصلعنا بالعرف والعادة وليلا أدل على بعدنا عن مناهجتنا الأولى من فياينا «الأفريقية» وشعرنا المتعبية المتقالبع الحديثة. وقد هيا لنا حرج موقفتنا ان العروق سيطول أبدا حتى وصلت القصاع الكبيرة التي تعلوها الخراف المشوية على الطريقة العمانية فتداعي الجمع الواقف الى الجلوس نسمع حقل للدشاديش وتحرك الهواء الساكن.

لكننا لم نمد أيدينا الا بعد ان طلب الينا العمانيون القريبون منا ان نعل.

فيكفيانا حرج واحد!

قال لي احد مضيفينا بعد ان عرف انني أردني ان هذه الأكلة عند العمانيين هي في منزلة «المنسف» لدى الأردنيين. لكنني رأيتها لا تشبه المنسف الا في استعمالها على اللحم والأرز، والحقبة انها تشبه اكثر ما يسميه بعض بدو الأردن بـ«المزروب».

وهذا ضرب خاص من شوي اللحم حيث تدفن الذبيحة او بعض أجزائها في حفرة تجمر طهيها تماما وتترك ليستوي اللحم ببطء.

وقد يستغرق الامر ليلة او بعضها بحسب حجم ونوع «المزروب» فيها. والعمانيون يفعلون الشيء نفسه على نطاق واسع ولكن لحم الذبيحة يترك لمدة يوم وليلة ثم يستخرج من الحفرة المخصصة لهذه الغاية ويوضع فوق الأرز المطبوط بحب الهال والزعفران والزبيب، فما ان تمد يدك الى أي جزء منه حتى يسل ليناً.

وبطبيعة الحال فإن الاكل، هنا، يتم بتعلق مجموعة حول القصعة، ربما هو الأمر مع «المنسف» ايضا، يكون الأكل بالأيدي.

لكن الغريب ان العمانيين يضعون الفاكهة، قبيل الفراغ من الطعام، على القصعة نفسها فيمكنك ان تخطئ العنب والبرتقال وما صادف من فاكهة الموسم مع الأرز واللحم ان لا تكتفي بالفاكهة وحدها.

فترت من الطعام واستبدت بي الرغبة بالتدخين، وكانت علبتي أمامي فعددت يدي اليها لكن جاري العماني ينهني الى ضرورة تأجيل ذلك.

سألت جاري: وهل التدخين ممنوع؟

فقال لي: لا ليس ممنوعا ولكنه مكروه، وبيننا كما ترى، رجال دين على رأسهم قاضي الولاية، فيستحسن والحال هذه ان تؤجل السجارة الى حين تغادر.

لم يكن أمامي سوى الانتقال.

وكننت لاحظت وأنا أضغ عليه السجائر أمامي هدا من العيون ناطقني وما ان أمسكتها بيدي حتى توسعت الحقائق اكثر خشية ولوع المكروه!

ولعلمهم كانوا يظنون انني سأشمل سيجارة ولكنني ارحقهم من ذلك الحرج فوضعتها في جيبي.

وقد علمت ان التدخين ممنوع في جميع المحلات والدوائر العامة، وباستثناء المثقفين الشباب الذين التقينا بهم في مسقط فان غالبية العمانيين الاباضيين لا يدخنون.

ويبدو ان زميلي العماني الذي ينهني الى الامتناع عن التدخين لم يرد ان يصدمني، فالحقيقة التي عرفتها، لاحقا، ان التدخين محرم عند «الاباضيين» فأو يشير محمد شيبه ابن المؤرخ والامام الكفيف نور الدين السالمي يشير في كتابه «نهضة الأعيان بحرية عمان» الى الحد الذي كان يوقع على مرتكب جرم التدخين في عهد الامام سالم بن راشد الخروصي وهو يتراوح بين عشر وعشرين جلدة قدام المأل. ولما صارت الامامة الى سلفه الخليفي اكتفى، فقط بحبس المدخن!

x x x

كان الغداء الذي دعينا اليه قريبا من «فلج دارس» وهو أكبر أفلاج عمان، والأفلاج خصيصا عمانية بامتياز.

فليس هناك طريقة للاستقاء والري مماثلة لها في العالم.

فليس «الفلج» عين ماء جارية تضبط مياهها في قنوات ولا هي آبار ايضا، ورغم بساطتها الظاهرة فهي معقدة لجهة الوصول الى الماء وتقنيته، والواضح ان الامر يحتاج الى معرفة بطبقات الأرض التي تنجم فيها المياه.

وه «الفلج» في «اللسان» هو بمعنى الفلق او النق ولكن، في الواقع، ليس أي شق عملي، فقيماً «الفلج» يقوم على حقيقة ان مستوى الطبقات الأرضية التي يتجمع تحتها الماء يرتفع مع ارتفاع مستوى الطبقات التي تطلوها.

وهكذا يصبح ممكنا الحفر أفقيا في سفوح التلال للوصول الى الطبقات الأرضية الحاملة للمياه التي تتدفق عبر الانابيب الأفقية الى حفر تجميع تتوزع بعدها في اقنية الري، كما يمكن انحال أنابيب عمودية الى الانفاق الأفقية لتسهيل استخراج الماء من جهة ولاقامة آبار عادية من جهة أخرى.

وتمتد قنوات «الفلج» أميالا حتى تصل أرضا قابلة للزراعة وغالبا ما تكون متزعة من برائن الجبال الواقعة بالمرصاد لكل سهل او بسة في الأرض.

وفي كتاب انجليزي مصور عن معالم شبه الجزيرة العربية قرأت ان «الأفلاج» الفريدة من نوعها في بلاد العرب، تشبه نظام الري الايراني القديم. وقد يكون هذا المصدر الانجليزي استند في ذلك الى اقامة الفرس في عمان حتى بزوغ الاسلام، ولكن أليس أقرب الى الصحة ان نقول «باختراع» الأفلاج هو حاجة أمثلتها الطبيعية العمانية نفسها على السكان وليس بالضرورة ان تكون تقنية مستوردة» وخصوصية الأفلاج تأتي من خصيصية عمان نفسها على مستوى الطبيعة والبيئة. أتف أمام «فلج دارس» بما يشبه الانخفاض.

لا شيء! أنمن من هذه الدفقات، هذه الزرقاء، هذا التلألؤ المثير للمياه تحت انظار الجبال الجرداء وتحت العين النارية للنشم المسلطة على الأحياء والجمادات.

جدير بعياه هذا «الفلج» أن تغنيها القصائد.

جدير بها إن تَبَارَك في مسراها من قلب الحجر إلى قلب الإنسان والشجرة والهيبة.

فهي التي جعلت الحياة ممكنة في هذا القاع الصصافه. أنحتني على قناة «الفلج» كمن يترك واحقن يدي من مياه وأشرب. أروي ظما البدوي إلى الماء، للظما الخالد، احقن واسل وجعي بأمن مائه في الوجود، وأريد، صامتاً، الآلة الكريمة (وجعلنا من الماء كل شيء حي).

لن يقدر المقيم على ضفاف «التيمز» ولا «السين» ولا «الأمازون» ولا الأنهار الكبرى هذه الهبة الاستثنائية، التي تمتعها الطبيعة، العربي والمحروس بالمصراع مثله هما من يعرف كيف تنهق للحياة من حول عين تذرّف أكسير الوجود وكيف تبرعم الخضرة ويشب الخصب والشهوة في النبتة والجسد بجانب ساقية فقيرة.

من نقرة ماء صنع العرب حياة وشعرا وعلى بئر أو واحة شتوا حرويا وغزوات.

من الظما إلى الماء خرجوا بقامات ناعلة وعلى أخف جياذ في العالم وصلوا إلى الانتهار الكبرى والمحيطات التي لم يعرفوا لها اسما فأسما بعضهم بحار الظلمات. فليتعبد هذا الماء.

وليُبَارِك.

الصعود إلى الجبل الأخضر

بعد عودتنا من «نزوى» إلى «مسقط» اقترح الشاعر العماني ناصر العلوي، في ليلة سمر ضمتنا مع سيف الرحبي وسعدي يوسف وقاسم حداد، أن يتدبر لمن يرغب منا رحلة إلى «الجبل الأخضر». وقد تنازع هذا الاقتراح مع عرض آخر بدأ أكثر اغراء لزملائنا العمانيين: إقامة حفل شواء في مزرعة قريبة من مسقط تخص، كما أظن، «حسن بوس» صديق سيف الرحبي وصاحب العرض السبارطي.

لكن اصرارنا، سعدي يوسف وقاسم حداد وأنا، على ائتمان فرصة الذهاب إلى «الجبل الأخضر» قضى على آمال سيف الرحبي ورهمله في قضاء نهار من اللهو والقصف.

قلنا الأكل يمكن تعويضه أما «الجبل الأخضر» فلا.

وهذا ما كان.

إن عمد ناصر العلوي على الفور، إلى استصدار تصريح عسكري بأسماننا وتدبر سيارة ذات دفع رباعي يقودها صديق له من سكان «الجبل الأخضر» وضرينا موعداً صباحياً باكراً للقاء في اليوم التالي في ردة «الانتركونتيننتال». وهكذا انطلقنا، بعد أن انضم إلينا القاص الشاب محمود الرحبي، إلى نقطة لقاء دليلاً في «بركة الموز». وتحتّم علي أن أعود، وإحالة هذه، مرة أخرى إلى ولاية «نزوى».

إن «الجبل الأخضر» تابع لها والطريق إليه من «مسقط» هي نفسها الترابية إلى «نزوى» ولكن من دون أن نصل إلى الأخيرة، فقبل «نزوى» يتحو أربعةين كيلومتراً تقع بلدة «بركة الموز» التي كان ينتظرن فيها دليلاً أحمد سالم الريامي بسيارته.

تزوّدنا في «بركة الموز» بزجاجات المياه وأقلام للكاميرا الوحيدة التي كانت بحوزتنا، وهي لسعدي يوسف، وانطلقت بنا السيارة إلى «بيت الرديدة»، المصح التاريخي البديع، فتوقفتنا أمامه منهيّة

منعمين النظر في معماره العماني البديع.

من «بركة الموز» نتوجه إلى «وادي المعيدن» أكبر الأودية المودية إلى «الجبل الأخضر».

وإد سحق كأنه شق بين جبلين تلعب في قاعه الحصى تحت وهج الشمس، ومن هذه النقطة حتى قمة الجبل ستكون الطريق ترابية، ضيقة، بالكاد تتسع لسيارة والأخطر أنها متعرجة وذات انعطافات حادة.

الوعورة والقسوة هما السمتان المميزتان لهذا المدى الحجري. السيارة تخضع لأحضانها خضاً وهي تتسلق جبلاً لا تبوؤ له نهاية. ليس هناك معبر للجبل، من جهة الوجهة، سوى الذي نسلكه، ولكن يتعين علينا قبل ائتمام منعته واستعصائه أن نتوقف أمام «باب الجبل» وهو نقطة عسكرية تتحكم بالمدخل الوحيد للجبل ولا تجتازها الا السيارات المصرح لها بذلك.

كان بضعة جنود يرتدون حلا عسكرياً مرقطاً يقفون إلى جانب الحاجز الحديدى أو بجوار غرفة الراحة المخصصة لهذه الحامية الصغيرة يترأسهم، كما بدا لنا، ضابط برتبة ملازم. فما إن تأكدوا من التصريح الخاص بنا حتى ودعونا متمنين لنا رحلة موفقة.

سألت أحمد الريامي عما إذا كان تصريح زيارة الجبل مقتصر على الأجانب أم أنه إجباري للجميع فقال أنه إجراء يخضع إليه الجميع سواء كانوا عسائين أم أجانب فالمنطقة، كلها، تابعة للجيش فأجابني فحو بدا لي موارياً: بما كان كذلك في البداية لكنه الآن يتعلق بصلاحيات السيارة لعبور الجبل، فلا يسمح للسيارات التي لا تملك مواصفات خاصة، منها الدفع الرباعي للمجلات، باجتياز هذه النقطة بالطريق، كما سترى، خطرة ولا تستقبل أي سيارة عابرة.

ولم يكن كلاماً من أحمد الريامي، الذي تقطن قبيلته القوية «بنو ريام» الجبل وشغل من «نزوى»، يحتاج إلى برهان.

فقد بدا لي كأن سيارته اليابانية تصعد ملوثة سامراء الشهيرة وليس جبلاً.

فقد كانت تطلق عنينها متواصلاً، ومولماً في الوقت نفسه، بسبب استخدامه «الغيار الأول»، غالباً والثاني عندما تنهبط الطريق لامتار معدودة تاركاً حولها دومة من الغبار.

وقد يخطر لمن يسمح بـ«الجبل الأخضر» أنه أخضر فعلاً أو على الأقل، حرجياً كما هي حال جبل الشوف» في لبنان أو «جبال عجلون» في الأردن، ولكنه ليس أخضر ولا هو يشبه هذين الجبلين، فما يبديه لنا الجبل ونحن نصعد طريقه القلوي لا يتجاوز بضعة أشجار تسمى «الشخص» متفرقة هنا وهناك فضلاً عن الزيتون البري، وهي شجرة قصيرة القامة لا تشبه الزيتون المشعر الذي يسمنه هنا «زيون» الشام.

ولا يدهم، بالطبع، وجود بضعة أكمام من الفئانات والزهور البرية الغريبة، جهزت لدليلنا أحمد بما يشبه الخيبة قائلاً: يبدو أن «الجبل الأخضر» اسم على غير معنى.

فابتسم بأدب وقال أنه ليس أخضر تماماً ولكنه ليس أجرد مثل «جبال الحجر»، فنحن منازل في كعبه ولربما غيّرت رأيك، قليلاً، عنينا لنصل إلى الأماكن التي نقصدها.

كنت، على ما ظهر، الأكثر الحاجاً بين رفاق رحلتي على السؤال فيما كان الباقون مستغرقين بتشكيلات الجبل وتلاله ووداهه الساحقة. وبعد نصف الساعة من الصعود الشاق بدأ الضغط يؤثر على أذاننا كما أخذ الهواء يخف ويهجر، صرنا نرى زهوراً ونباتات برية تنفتح لكمامها في الربيع وأشجاراً وخضرة أكثر خصوصاً شجرة «اليوت» التي لها ثمرة سوداء صغيرة بحجم حبة الكرز. قال لنا أحمد الريامي إن هذه الشجرة لا تثبت إلا في «الجبل الأخضر». وحتى الآن لم نر إنساناً أو دابة في المحيط كله. ولم نتحلقنا على الطريق الضيقة سيارة أخرى. كأن لا أحد يأتي أو يذهب.

لا شيء في هذا المدى المترامي من التلال والوداه والقمم العالية سوى الصمت وغبار الطريق الترابية وعقاب وحيد يحلق في كبد السماء كأنه يرتقب ببصره الشاق هذه الدابة الميكانيكية التي لا يعوق تقدمها المعنى في نأياها الجبل شيء. هذا مكان مثالي للانقطاع عن العالم. حتى الآن، لا اختراق «عولمة» السلع وشارات الاستهلاك لهذا المكان المعصوم.

فلا غلب «كوكا كولا» أو أطعمة محفوظة أو «مارلبورو» أو كعباس بلاستيكية تدل على الغفاز السحري لرموز «الشمال» الصناعي إلى قلب العالم القديم ناعمة إياه في قيم الاستهلاك كونية النطاق. فأي حصانة لهذا الجبل؟

عزلة الجبل

حصانة هذا الجبل ليست موضع شبه فأهله وأهل ولاية «نزوى» بالمعوم، يفخرون بعدم حاجتهم للعالم الخارجي ويكاسون يجزمون بأن الأقدام الأجنبية التي تجولت في جنباتها الولاية، هي من القلة. بحيث يمكن إحصاؤها على اليد الواحدة.

لها هو أبو بشر ابن المؤرخ نور الدين السالمي يقول في كتابه «نفحة الأغنياء بحرية عُمان» حول صلة حكومة الامام «في نزوى» بالعالم الخارجي: «... ولم تكن لحكومة الامام بعمان علاقة بالذول العربية والأجنبية، لأن من شأن العمانيين العزلة والافتراء. فهم لا يحبون الاتصال بالعالم الخارجي خوفاً على استقلال بلادهم وتغير طباعهم ولم يسمحوا للأجانب بإنشاء سفارة مخافة أن يجر السماح الي فتح باب للدخلاء».

وهو يستشهد تعضيد قولته بما جاء في كتاب «عُمان» الذي اصدرته شركة النفط الأمريكية وجاء فيه «إن بلاد عُمان المعروفة هنا بأنها تضم الجباب الأكبر من السلسلة الطويلة من الجبال التي يطلق عليها اسم «الحجر» والأراضي الواقعة بين هذه الجبال وبين «الربع الخالي» هي من أشد أجزاء الجزيرة العربية انقطاعاً على الرواد ولم يزرها أحد سوى عدد قليل جداً من الرواد الغربيين.

والسياسة الرسمية التي تتبعها حكومة الامام (وهي غير حكومة السلطان في مسقط) في ثني أهلها عن الاتصال بالعالم الخارجي تعزز هذه العزلة في أرضها.

ولكن «الجبل الأخضر» ليس مكاناً مثالياً للانقطاع عن العالم الخارجي فحسب بل هو مكان مثالي للتمرد. وسأكتفي، هنا، بذكر

حادثة كبيرة في هذا السياق. وقد وقعت في زمن الحاج بن يوسف الثقفي الذي سير جيشاً كبيراً من البصرة إلى وسط عُمان لقهر سليمان وسعيد ابني عباد الجلندي ولا بدراج البلاد في الخلافة الأموية. وبعد مواجهات طاحنة بين جيش الحاج وأتباع ابني الجلندي تمكن الجيش الأموي من هزيمة للعمانيين فالتجأ ابنا الجلندي ومن بقي من أتباعهما إلى «الجبل الأخضر» وتحصنوا فيه.

يرتفع «الجبل الأخضر» نحو عشرة آلاف قدم فوق سطح البحر وبهذا يكون من أكثر جبال عُمان علواً، فلا غرو، أن الهواء، هناك أخف وأبرد.

الهواء يلعب حراً وطيلاً فوق هذا الجبل فيما هو محبوس في «نزوى» المطوقة بالروابي.

الخضرة أيضاً تزداد لكن ليس كما يوحي به الاسم. نلاحظ وجود نباتات وزهور بعضها مما نعرف في بلاد الشام وبعضها الآخر مما لا نعرف، ولحسن الحظ فإن دليلنا أحمد سالم الريامي من المتضلّين بالنباتات والزهور التي تثبت في فصول مختلفة في الجبل الأخضر. وهي ذات تسميات عمانية غير مألوفة لدينا، باستثناء «العشرة» التي نلفظ قافها جيماً و«بيرة الحمام» التي يسميها العمانيون «شويب الحمام»، فضلاً عن «الآس» المسمى عندنا بالاسم نفسه والذي يعيدني عبقه إلى زيارات فيروز لا أتذكر الآن لمن وأين؟

ويؤكد الباحث البريطاني جيمس منديل في دراسة نشرت في عُمان «حول الإزهار البرية في شمال عُمان»، أن الكثير من النباتات التي تثبت في هذه المنطقة آسيوية الأصل، تشبه ما هو موجود في الأراضي الإيرانية وحتى في جبال الهimalايا. ويعتقد هذا الباحث أن رابطاً برياً كان يربط بين هذه الوجهة من عمان والبر الآسيوي الآخر قبل نحو ٢٠ ألف عام.

بعد نحو الساعة من دوران السيارة وتسلقها الشاق للطريق الوحيدة بدأت الأرض تنبسب لتأخذ شكل فضية، صار ممكناً أن نرى على البعد بهوتا تتكئ متراصة في السفوح مزينة بخضرة كثيفة، وتوجد القرى، والحياة البشرية، حيث توجد «الأفلاج».

لست هناك مصار مائية كبيرة في هذه الجهة من الجبل (الشمالية) وقيل لنا أن الجهة الأخرى أقل انحداراً وأكثر خضرة وقابلة للسكنى. ومن المفيد أن نذكر أن أمطار الجبل موسمية، أي أنها تهطل صيفاً، ويقول دليلنا الريامي أنها غالباً ما تتساقط بعد الظهر، بفزارة، أحياناً، مما يجعل الأودية الجافة في مدار السنة إلى سويل جافة غير مأمونة العاقبة، وهي بهذا تشبه بعض مناطق اليمن التي تقع في نطاق الأمطار الموسمية.

وسنلاحظ شيئاً آخر باليمن أيضاً: المدرجات الزراعية. وترجع أصول «الريامين» الذين يسكنون «الجبل الأخضر» برومته إلى اليمن، وهم بحسب العالم الجغرافي الهمداني، «سنة «معبد النار» اليميني الذي كان يضم أوثاناً لعبادة الشمس والقمر.

وعلى ثمة ونيل فيليبس، الباحث الأمريكي الذي كانت له صولات «علمية» في كل من اليمن وعُمان، فإن هذا المعبود كان ما يزال موجوداً حتى عام ١٩٥٠، وكان يعتبر من الأماكن المقدسة التي يحج إليها في اليمن

كانت قرية وادي «بني حبيب» هي الأكثر إثارة للجنوى والخيال. توقفتنا في الاستراحة الجديدة، والنظيفة جداً، التي أقامتها الإدارة المحلية في ظاهر البلدة استعداداً لخط سياحية مقلية على ما يبدو، القريبة لتلج في المنقلب الثاني من الوادي كأنها غلب من الورق الموقى وضعت بتصميم هندسي ساذج فوق بعضها البعض. ليس هناك طريق للبلدة سوى الانحدار الحاد إلى بطن الوادي، لم نمش حتى على الدرب الذي يفترض أن تكون أقدام الأهاليين ودوابهم قد مهدته عبر الأيام. فتحتم علينا أن نغفر من صخرة إلى أخرى وأن نضع أقدامنا حذرة، غير مدركة بين جريون أو أي انبساطة نسبية في هذا الجرف.

كان رجل عجوز في العقد الثامن من عمره يصعد من الوادي من دون أن يتوقف لمرة واحدة، كان يصعد ببطء، مستعينا ببعضاً، طريقاً اجتريها لنفسه، كان يعرف عن ظهر قلب أين يضع قدمه، ظللت أرقبه حتى وصل إلى كنف الوادي.

كان الوادي والسفح المقابل له أنبساطاً خضراء لم تتصور وجودها قط في هذا المكان، كأنها افتقار ثغر هذه الطبيعة القاسية، لفتنتها الحنون لمن اختاروها سكناً ومأوى لهم، أشجار سنط وجوز ورمان وخوخ ما تزال عارية للقصور، ومدرجات صغيرة نبتت فيها الأعشاب وبعض خضرة الموسم، ندوة منفعة، ارتخاءة في العصب المشدود للصحور. وفجأة سمعت الصوت الذي سكنني منذ أمد بعيد كموسيقى للتكوين الأول، الصوت الذي يشبه ترتيلاً رتيباً مفعماً بالعزفان ترعقه الحياة، بامتثال المعوزين، إلى بارئها: أنه صوت خيرير المياه.

كانت مياه «قلج» القرية نيرة، صافية، لآلاء، تتدفق فضيلة في المجرى ثم تسيل في الوادي متخللة حصاه البهش المغسولة منذ دهور بهذه المادة النقيصة. مادة الحياة استطاع أن اجلس ساعات متواصلة منقطاً إلى هذا القداس الطقسي. كأنني استعيد شطراً من طفولتي صرمت على حواف السواقي والقنوات الطينية في كنف جدي الذي نبد العشرة واستقر عاصياً وغريباً في بلدة «تل شهاب» على الحدود السورية للأردنية.

يا لهذا التفريد الضئيل المعتاد، دون كلال، في قلب الصمت والهجران. يا لهذه التكررات للحنينة التي تهدد الروح.

لا صوت في وادي «بني حبيب» سوى خيرير المياه الضئيل ووقع أقدامنا على الحصص، فقد ترك الأهليون مسرح حياتهم كما هو عليه دون أن يدلو السار. فظل ما تساقط وما هجر من الأشياء شاهداً على حياة اعتمدت، طويلاً، بهذه المنفعة الطبيعية، كأن جائحة حلت فجأة على هذه القرية ففر الأهليون من أمامها.

اتذكر قرى كهذه وأينها في شمال الأردن وجنوبه. ولكن الهجران لم يكن تاماً.

رأيت في طفولتي قرى قررت، تحت زحف «الحداثة» الحثيث، الانتقال من بيوت الطين والجير «والخابية» الفخارية الكبيرة «والطابون» و«اللوكن» إلى الاسمنت وصنابير المياه وأعمدة الكهرباء والخزب الافرنجي، لكن النقلة كانت بطيئة ومتداخلة، بيت طيني يهدم وعلى أنقاضه يطلع الاسمنت. يحرق الأرض ويميت الحياة التي

كانت تندلع في الربيع على سطوح البيوت كحداق معلقة.

القرية الوحيدة الضييفة بهذه هي «طبية زمان» بالقرب من «البتراء» التي آلت، بقضها وقضيضها، إلى شركة سياحية حولتها إلى منتجع يلبي رغبة السياح الغربيين بالإقامة في ألفة الماضي وذنوه من الأرض بعد أن آتت آلة الحداثة الغربية على روح الطبيعة.

وأخشى أن يكون أهالي قرية وادي «بني حبيب» الذين انتزعوا الحياة، بالقوة، من مخالب الصحور يعدون لقرينهم مستقبلاً شبيهاً ب«طبية زمان».

يلتقط سعدي يوسف الذي كان يرتدي قبعة صيادين بيضاء صوراً لنا أمام بيوت القرية، يهمهم بكلمات مبهمه، لعله يريد نوعاً من رقية أو تعزيم.

أما أنا فأردد في نفسي أغنية بدوية تتحدث، بحرقه، عن حجر الديار ومغادرة مراحب الطفولة.

لم تكن هذه القرية جديدة في سفح الوادي كانت هناك قرية مقابلة لها وشبيهة بها تماماً.

سألنا دليلنا أحمد الريامي عن اسمها فقال إنها تدعى «الساب» فضمينا إليها تنقازاً بين الحجارة ونشبت بالأشجار البيرة الطالعة من بين الصحور.

كان المشهد مماثلاً سوى أن البيوت أحدث، على ما يبدو، من الأولى وأقل.

أيضاً لا أحد هناك.

لا تاماً.

قال أحمد أن القرية الأولى هي الأصل. أما هذه فمجرد توسع وامتداد، فالأرض الصالحة للزراعة في القرية الأولى محدودة. لا مجال للاستزادة فيها، فكان التوسع، استجابة للتكاثر، في هذه الجهة. والقرينان، بطبيعة الحال، تنبعان فرعاً واحداً من «بني ريام». فلا متسع في روع كهذه للغريب.

بل قل من أين سيأتي الغريب؟ فرباطة الدم هي التي تحدد، في القبائل العربية، مطارح السكنى، ومن النادر أن يفتقر «جرمة» أرضها وسكنها غريب. وما يزال هذا العرف سارياً في بعض البوادي العربية والأرياف، حيث تعرف مناطق وقرى بأسرها باسم القبيلة التي تقطنها.

فنعلمنا تذكر «الجبل الأخضر» في عُمان يقفز إلى ذهن اسم «بني ريام» كذلك لا يمكن أن تذكر «الموقرة» في الأردن دون أن يحضر، على الفور، اسم قبيلة «بني صخر».

نودع «الجبل الأخضر» في مساء بدأ يطلق نجومه المبكرة لترعى في مدى لا حد لاتساعه.

لا جبل فوق «الجبل الأخضر»

ولا مساء أشد لاتصافاً بالمطلق والمتعالي، في هذا الصلح النائي، من هذه السماء.

«دروس التاريخ» الزائفة، تلك التي ملأت قلوبنا بالمقت:
مقت الآخرين «لحمية» أنفسنا منهم، ونحن معهم في
كوكب واحد.

(٤)

عظمة العالم تكمن في اختلافه. واختلافه يكمن في تنبئه،
بلا خوف، لخصائصه، وأكثر من ذلك، لثقافته المنبقة
من كل بؤرة منه. فما جدوى أن يعاني الكائن من أجل أن
يرى يعيون غيره، وألا يسمع بأذنيه
الكائن قيم وتعاليم، وهو، لذلك، سريع العطب. وهنا يكمن
سر اشتغال عواطفه، واندياره الآني، أيضا، خلاصه الوحيد
يكمن في تحرير جواسه من التدخين، وتخليص عقله من
سيطرة المطلق عليه. وهو ما سيعني حب الذات المبني
على احترام «الغريب». الغريب الذي ليس هو غريبا تماما،
في الحقيقة. وهل يمكن تحقيق ذلك؟ بلى! فإذا كانت
أخطاء المايضي غير قابلة للإصلاح فلا معنى للحياة،
أصلا ولولا كان المعنى الوحيد لها يكمن في هذه
الإمكانية الأساسية، فقط.

(٥)

من آخر هضبة من هضاب «آسيا» أنحدر إلى «الهورغان».
أنحدر ماشيا على قدمي الكيلومترات الآسيوية الأخيرة
قبل أن أصل إلى «أوروي». على الضفة الشرقية للهورغان
أتوقف. أتوقف ناعظ إلى الفضاء، فضاء أجري أحمر
ومضيء. خلقي تركت، في نهاية آسيا، أو في بدايتها، لا
فرق، آلاف الأيتية المتهافئة المتكاثفة التي ذكرتني
بـ«الغورية» و«الحسين». هنا كثير من القاهرة، ولا شيء
من «دمشق». وكنت أريد العكس! ولم تراني كنت أريد
العكس! وأي عكس يمكن أن يشرح الأمكنة والتاريخ؟ فلا
صمت، إذن، ولا نظن، ولا نظن الاختلاف! ولكن، أي جدوى
من إطالة اللوقوف في مكان هو نفسه يمشي راكضا نحو
الماء!

(٦)

كاتبها هذا، هكذا، أحسنني أزيق مشاعري ونواياي، أحسنني
أبتذل نفسي كثيرا، وأهين الشمس الساطعة التي تثير
الكون. لماذا لا أمشي ساكنا، بأحفا في خفايا الضوء عن
الآفائين؟ لماذا لا ألتفت إلى اليسار، قليلا، لأرى «أيا
صوفيا»، الخالدة تحتل «الهضبة الأخرى» المسيطرة على
الهورغان! أولى هضبات «أوروي» المغروسة في القاع.

مدينة القارتين

خليل النعيمي *

(كل المدن مدن أملية، والناس كلهم أخوة، لا، لن أعود إلى
مكان هجرته حيا، لأموت فيه)

(١)

حضارات عشتها قبل أن أراها. وتواريخ ملكتني قبل أن
أملك نفسي! هأنذا، في آن واحد، في مكانين. هأنذا، أخيرا،
على «الهورغان» في «الهورفور»!

(٢)

المدن أجساد. لها روائح واختمارات. شمائل وقائيل. أعراق
وشمالات. ندخلها متحسسين أركانها وكأننا في قبة
الكون. نبحث فيها عن المدينة التي أضعتها، ذات يوم، في
زمان بعيد. فنحن نكبر في «مدينتنا»، ونصغر فيها، وتبقى
المدن الأخرى مراني، نقارها كما نقارب امرأة عشقناها،
لا يضيرنا التمتع منها، وإنما الابتذال
نأمل الوصل منها فتعطينا حالها بلطف. لطف نفسه
يدغدغ أقدامنا ونحن فيها نسير. لكن لطف «اسلمبول» لم
يكن في الحسبان. لطف هذه الجدر الشامخة الحاضنة
للعصور.

(٣)

تسحرنا المدن لا ببأهتها وإنما بالتاريخ الذي يختبئ
فيها ولذا تجدنا نمشينا ونحن نبحث فيها عن الأسرار. عن
أسرار الحياة التي اندمجت بحيطانها. عن الاندازات في
إبهائنا. عن التاريخ الذي يتجسد أزوايا في كل زاوية منها.
وعن الحكايا التي ملأت أسعانا ونحن عنها بعيدون. هذا
ما ترويه لي هذه الهالات، هالات هذه المدينة الحائرة بين
الزمن والماء. ولكن من علمنا الحقد على الآخرين غير

* روائي وجراح من سوريا.

(٧)

هذه المدينة الحائرة بين الزمن والماء، المرمية تحت شمس آسيا، والتي تدعى أنها أوروبية، كم داستها أقدام وخيول؟ وكم عبرتها مراكب وانحناءات؟ وغشيتها مناهج وحضارات؟ ولكم تملأها بشر عابرون، لم يبق منهم إلا خيالهم المزوجة بالتراب.

هذه المدينة... حقيقتها الأساسية تنبع من هذه المآذن التي لا تحصى. مآذن تركب، مثل فرسان العصور الأولى، الهضاب المتسلطة على البحرين الأبيض والأسود. وأن شئت بحر مرمر، وبحر الشام. انظروا! وأحسني فجأة، أسعد كائن على الأرض، لأنني كنت، ببساطة، أسبق في التاريخ. تاريخ رضعته نانما بين أقدامهما. تاريخ كنت أضمنه ولا أراه، واليوم أمشي على قدمي.

(٨)

بلى! «حمد» كان يحكي «لزهره» عن هذا، وكنت أسمع مختفيا تحت اللحاف. تحت لحاف الرقع والقشور. كان يحكي وهو يمتدح كالعربيد، كالعربيد الذي يريد أن يفترس سمانة. ولكي يفترسها، أكيد، يفسح لها مكانا لكي تحط بأمان عليه. ولم يكن ثمة من مكان غير صوته المتتلي بأحداث التاريخ وبأحداثه. عم كان يحكي ذلك الد «حمد» العجيب كان يحكي عن حوادث، وعن مدن. مدن لم يدخلها، لم يعبرها، ولم يرها، حتي، من بعيد، ومع ذلك، كان يعرفها وكأنه صنعها بيديه! والآن وأنا أمشيها مستنارا، ماذا بقي لي غير أن أعد المآذن والرقبات؟ غير أن أبحث في أشلائها عنهن؟ عن «حمدي» و«زهرائي». ألا يريدان أن يجيئا ههنا، إلى هنا علنا نلتقي، للمرة الأخيرة، على القارتين. ووجدتني أبكي، أبكي، واقفا على الضفة الآسيوية لليوسفور، مثل طفل فقد، توا، أمه وأبها!

(٩)

نحن لا نيكى على الكائن، إذن، وإنما على «التاريخ». على تاريخه المصنوع من فعل ومن كلمات. من قبل كنت أعتقد أنني «قوي»! وهأنذا أكتشف أنني «ضعيف». ضعيف لأنني أعتقدت، يوما، بما ليس بي، وما ليس لي. وهل يعتقد بما لا يملكونه سوى الضعفاء، أولئك الذين زين القمع لهم صفات ليست فيهم، وجعلتهم الحاجة إلى «الاعتراف» يركضون. يركضون وراء سراب اعتراف سخيف بهم! اعتراف يبدو أشد سخفا كلما تحقق أكثر.

(١٠)

أقطع اليوسفور ماشيا بهدوء. بهدوء ويطء. وفي منتصف نيسر «أتاتورك» أتوقف. أتوقف بين القارتين، تماما. لكنني لم أعد أريد أن أصل إلى حيث أنا الآن! أتوقف مسنديرا. باحفا عن المآذن والقباب. عن تلك الرسومات المتعامدة مع الضوء، الواصلة الأرض بالسماء.

وأنيس الجسر يهتز تحتي. يهتز من أثقال الحمل التي لا تتوقف عن الجور. وحدهم صيادو السمك البؤساء، ذوو الوجوه المجروقة من الضوء، والسحن المملوء بالسغب والغيظ، جلودهم المدبوجة بالزيت والرماد، يقفون، مثلي، بسكون، شرافيق الماء الذي يحيي أسماكهم الصغيرة منهم. لكنهم لا يخطون من النهار إلا البقية التي لا تأتي! مثلهم، أظل واقفا فوق الماء. يسارا، تتجلى في وجهي مآذن «أياصوفيا»، ويمينا أكوام البنايات العتيقة في «تكسيم». البنايات الهشة، الآجرية اللون. الهاجمة على الضفتين، مثل كائنات عطشى.

مثلهم، أظل واقفا ساعات، غارقا في صمت الضوء المتسلط على الكوي، وكأنه يأخذ العالم كله، بالسكون! سكوي عبثي وبلا جدوى، ومع ذلك أنفذه بامتثال.

(١١)

واقفا في سدة الضوء، أصير أتمتع: أحب قوة الضعيف وجمال القبيح، وأكره رافة القاسي وتواضع المتكبر. أحب عناد المغدول وتصميم المنهزم، وأكره حلم القوي وتسامح المنتصر. أحب تلجج الجائع وارتجاج البرود، وأكره تعفف الشيع وطمأنينة المقتدر. أحب... وأكره... وما أنا غير هذين العاطفتين اللتين بلا حدود؟

(١٢)

هنا كل شيء يبدو «مهترئا وأزاليا» (ولا معنى لحضارة بلا قديم)؛ لأن الشمس تكفلت بأهوانه وتدميره، وهو ما لم يعد يؤثر دهشتي، ولا حنقي. لماذا ألوم الضوء على فعله الأساسي في الحياة: فعل تغفيت القشور للوصول إلى جوهر الأشياء.

هنا، عريت، لأول مرة، انه يمكن لي أن أعثر في ذاتي على منجم من ذهب، أو على بحر من رماد! وعلي، وحدي، أن أقرر الاختيار.

(١٣)

في صحن «جامع سينان» (لم أسمه الصحن؟) أجلس،

أدع الشمس تغرب، ولا أترك «السليمانى» من أعاليه أطل على كل شيء: على ما أرى، وعلى ما لا أراه! أطل على ذاتي المختبئة في الحضيض. زرقاء الماء تغريها بالسفر والخروج، ومع ذلك، لا أجد سوى المرارة. مرارة الخضوع لمطلبات وهمية أبعدتني عن الحياة؛ مرارة الامتثال لمقتضيات بائسة من أجل الحفاظ على ما جوهره التبدد والإنذار. أي غباء يعمي بصيرة الكائن ليقبل بتسليم نفسه لجلايته! لدمري حريته وحياته! لم لم ينبت لي جناحان؟ ولم لم أستطع الطيران وأنا في المهدي للنعنة:

(١٦)

بعض الناس يؤخذ ليموت، وبعضهم يموت دون أن يولد، أصلاً! وفي الحاليتين لهست الولادة سوى التخلص الجذري من تعلمناه. مما تعلمناه رؤية وأفكاراً، بلا استثناء. فليس في قواعد الحياة قاعدة جميلة (وإن كان الكثير منها بلائم (كثيرين من الناس)! هذا ما أنسست به وأنا أجوب، «منذ القارتين». أجوبها، وأنا أتمت: كيف يحق لكائن لم ير العالم كله، أن يحكم عليه؟ على نفسه. وكيف يدهي المتهافنون العرفة وهم قاعدون؟ قاعدون فكراً وسلوكاً ومسافات. ولم لا تفرض الدول السفر على «مواطنهم» بالقوة، بدلاً من أن تعجزهم في أماكنهم كالأغنام؟

(١٧)

يمكن أن تضع نفسك، بالصدفة، في أي مكان، وليس عليك أن تعثر عليها. أبحث عن غيرها، وعلى الفور! أبحث لبد أن تجد الشبيه، فليشبهه من أوقات. هو ليس صورة لك، فحسب، إنه قواعد وسواها. إنه أنت. أنت الذي تمضض الكون عنه ذات يوم، في بقعة ما من العالم. هذا ما كنت أفكر فيه، وأنا أجوب «البازار الكبير» الذي يحتل قلب «الاستوائية» أجوبه بمتملح وجوه الناس حولي. العلوج يتشابهون في كل مكان (كثيراً أردت) والمستضعفون في الأرض، أيضاً! لكن علوج «البازار الكبير» يتشابهون أكثر مما يتشابه البشر الآخرون! يقفون بصلافة أمام دكاكينهم المأوى بالقسمات، بالآليات المزخرفة، وبالمعاضيد. وجوههم هينة، أتوابهم خفيفة، ولا يتكلمون إلا بلغة الدولار! وهؤلاء الحملة النقلة لم يطأطئون رؤوسهم وهم يمشون بهيئة، وكأنهم يخشون من مجرد النظر إلى الفتنة والأباريق؟

متعباً من السير، أجلس أمام إحدى حنفيات الضوء أغسل، بلا تردد، وجهي، ويدي من لهب الشمس. أزيل عنهما وجهها الذي تراكم منذ أول النهار ماء دافق بلا منة، وظل منعش وأمين. ذاهبون وآيبون، يبللون أنحاهم بلا حساسية أو خوف. وكثيرون منهم يقفلون أقدامهم المتعبة بمتعة لا تعادلها إلا المتعة التوسيع. كأن غسيل القدمين هو، وحده، الذي يريح ويخطر لي أن حضارة الاسلام هي، في الحقيقة، حضارة الماء! حضارة الماء الذي كانت تفقد اليه. ولم لا أفعل ما يفعله الآخرون، أذن؟ ولم علي أن أفعله؟ ووجدتني أحس ضحكتي للوجبة، وأنا أمد قدسي إلى الماء: فليس لحضرة ميزة على عضو آخر في قضاء يفور من الحر!

(١٨)

في أزقة ضيقة ومشجرة، وبين أبنية صرارة من القرون الوسطى، وفناعات مملوءة بالورد والريح، يترعب الجامع «السليمانى» المهيب. جامع هائل ذو مخاريط أربع، يعلو الهضبة المطلة على اليوسفون من جهة أوروبا. في داخله أحس باليزودة والإنعاش. أحس بخلاصة التاريخ وثقافته. كأن ما يصنعه البشر، منذ أن ينجح يستقل عن أمواتهم ونوابههم، يحيا بذاته ولذاته. سبحانه من خلق! في هضبة أقف وأبطل جوامع وأساطير تكيات لا تحصى تحيط بالبحرين، وقضاء من الماء الدائر كالغراف. كيف لي أن أحيط بشيء من هذا وأنا مازلت أجوب؟ أمام ضخامة المشهد، وتعدد وجوهه، وأساليب حقائه، تحس نفسك طفلاً! تدرك، أخيراً أنك امتثلت حماقة وسخافة. تفهم أن عمى البصيرة الذي حققته به لم يدك، أبداً، على الطريق. على طريق الإدراك الصحيح. وأنه لم يدك إلا إلى منزلق وجودك المتهافات. لماذا لا تهول الحقيقة أيها التعميس.

(١٩)

أشرقت الشمس (منذ متى؟) وما هي ذي تغرب الآن! وما هم أن تشرق أو تغرب، وأنت في حضرة البردة والتاريخ؟ جسور اليوسفون الطويلة المدى هي التي تربط عينيك بالنور. وهي التي ترفلك مع غمامها المتطاير، بهدي ذات التي تحثك لكي تتخلص، أخيراً، من أوقائك المجردة ذات البلاد التي لا تحتمل. انظر! كيف يخرج النور من الماء! كيف تحيك السفن حولها خيوطه البيض مثل غزل! «بينيلوب» الجميل.

أي فناء يستوعب هذه الأبدية؟ أردت في صحن الجامع الكبير وأنا أرى جموع البشر تتهاوى بين أجنحة الحجرية الصامتة. خلق وتعايير. ضوء وصمت. مشي متهاد كمشي السجل بين أفناء الجزيرة الغابرة، حتى لتحص بأن روح العالم انبثقت هائبا أول مرة. روح لم تخلف في الفضاء سوى رفيف أجنحتها وهي تطير! وأصير أردت لائما (وهل يلوم سوى العلوم؟) علام بتمزق رهبة وأنت بين هذه الهياكل الحصيفة؟ تنظر هنا، وفي عينيك هناك. وتأكل من هذه، وفي نفسك تلك. تشرب رغدا مما بين يديك، وروحك ظمأى إلى ما أردت أن تسقى منه. ذات يوم أي شغف يغرق الكائن في بحر شهواته التي لا ترتوي سوى الحرمان؟ سوى حرقان الطفولة الذي لا ينمحي!

أخيرا، «أيا صوفيا»! أيا صوفيا الحمراء الباذخة، ذات الأحجار الياقوتية الملس، ترتعب بأبهة على هضبة الجناح الأوروبي من البوسفور. تعلوها منذئذ من أبحار بعض غير أبحارها، وهما، مع ذلك، شامختان.

خشوع قاهر وحيرة! ماذا أفعل غير أن أستقريء الحجر والأجر؟ غير أن أزيح المضاف موقفا لأرى جسد الكنيسة الشاحع كما كان!

في الداخل مازالت الكنيسة - الجامع حية، تزينها رسوماها الأولى بافتنان. في جنباتها لوحات الموزايك التي تمثل العذراء وعيسى بن مريم لم تزل علي هيئتها الأولى ولم تزل تعابير الرهبة تتموج فوق وجوه القسس والرهبان.

في القبة المركزية - منها يتجلى: الله، محمد، متلازمين. وفي الجهة الأخرى: أبوبكر وعمر، عثمان وعلي. وفي ركن أبعد: الحسن والحسين. وفي سقف القبة الملاصق للسما: آيات قرآنية محاطة بتقديري.

هنا تدرك ببساطة، أن الخلود ليس شيئا آخر سوى الثراث. وأن تراث الإنسانية، مهما كان مصدره، واحد.

في «مدرسة علي باشا»، التي تحولت إلى مقهى شرقي جميل، أقعد محتميا من الشمس. اميط سلال خشبية عتيقة تقودني إلى ساحة «المدرسة التي كانت». ساحة ظلًا تحت الأرض لتحتمي، هي الأخرى، من اللواظ والثلوج. على حشايا مريحة، ذات ألوان هادئة وسميكة: أجري، أخضر لوافه، أزرق نيلي، توتي، يجلس الناس متمازجين بلطف.

شرق وغرب هنا يلتقيان. شرق، وغرب، وأساطير! يابانيون يجلسون القرفصاء باحترام باذخ للمكان. للمكان الذي لا يتوقفون عن تصويره، وتزيينه. به يفكر هؤلاء البشر القادمون من مشرق الشمس؟ وكيف لا يسلبهم هذا السكون المعنوي النابع من أرض مشحونة بالتاريخ؟

هائبا أراهم أكثر هدوءا مني، وأسعد! أحسهم يتمتعون، قتلا بما يرون وبما يلامسون. لللغة لكان متعني وهمية. أي تاريخ خلفته، وراثي، في «دمشق» دون أن أدركه، أو أستوعب منه شيئا؟ ولم تركونا كالأبقار نسرح في المكان، ولا نلح فيه، بل أن يشرح لنا أحد أمرا! ألا تكمن بذرة «تفريغ الكائن» وعزله عن تاريخه في هذا الإهمال؟ في هذا الإهمال المعتمد. بل! الآن أعرف. فما أحيا الغرب سوى الصراخ، وما قتل الشرق العربي سوى الأكاذيب. كيف لا أشرب الشاي بسرعة وامتعاض، وأمشي! أمشي وأترك الياباني الصباغت منطفئا في الزاوية، مثل سيل عرم احتضنه أخيرا - بحر بلا حدود!

«اسكودار»، آخر البضاب الآسيوية قبل البحر، أمشي، متحفزا، أبقارها الأخيرة، من جديد. أحس بطعم التراب الآسيوي، وينفحة الريح القادم من أعماق الشرق. أنظفت بحثي، بحثين ممتزجين الرغبة في الموت، إلى شاطئ آسيا المنطقي عند الماء. أرى جولان الخيول وصولانها وهي تمحم مقهورة.

من أي فج نبع هذا العالم؟ وإلى أي مدى يمكنه أن يروح؟ ولكن، من، من غير هذا الماء الصامت، يمكنه أن يقول الحقيقة؟ ولم تراني أبحت عنها وأنا غارق في الوهم؟

أبواج المضيق تلاعب «اسكودار» بمودة (لكأن الماء يدرك هشاشة الأرض التي يقفص فيها) وينعومة، يمتد لسانها، لسان القرن الذهبي (غولدن هورن) ليغرق الضفتين. لكان الماء أحسن بتأنيب الضمير فأصبح ألطف! ألطف وهو يقسم أوائل الأرض إلى هضبتين: هضبة «تكسيم» الباردة، وهضبة «أياصوفيا» الساخنة.

الهضاب الآسيوية تعلو البحر بما يكفي لترى منها، ومن بعيد جسيم الأرض الأوروبية وهي تخرج عارية من الماء. واقفا في نزوة الضوء المتكسر فوق صفحة البوسفور، كنت أرد: أي عقل يمكنه أن يختلط بهذا، كله، وينجو من

في مقهى «القارعة» الذي جلست فيه صباح ذلك اليوم أمد رجلي، بلا حرج، وأنا أنظر حولي متعجباً: نساء سمان يتربعن حول نار «مزيفة» يخزن على الصاج خبزاً رقيقاً لسياح بلداء وفجأة، أحفز واقفاً. أدبر ظهري لخبايا القولكلور التعيس دون أن أمس الشاي الذي قدمه لي صبي البقيى ذو الطربوش المزين بالخويوط. أحس بقلبي يمتلئ بهاليجاً! لكنهم يبيعون عواطفى وأحاسيسي، يبيعون ذكرياتي القديمة التي إن خلوت منها خلوت من نفسي. يبيعونها على برأى مني ومسمع!

وأحسني أريد أن أخرج من ذكرياتي قبل أن أخرج من المكان. أريد أن أوقف ذلك القزم الذي بدأ يتسلط من جديد عليّ. صرحت أنني خبز أسمى فجراً قبل أن تبدأ الطغون بالرحيل. أتذكر وجهها الضامر، وعينها الدامعتين من البرد والجوف والبهان. أتذكرها وهي تغالب فجر الحصاد الصانع قبل أن يحصل حمد الجمال. إلى أي فج كنا سرحل. ذلك اليوم، ومن أي ماء كنا نشرب! أما الآن، فأنا أعرف من أية قارة جئت، وإلى أية قارة سأروح: أي برهان أكبر من هذا يؤكد عبث الوجود ومتعته؟

في المساء الأخير أجلس في «مادو» الذي يتربع فوق كتف «فنديكزاده» وهي أعلى مضبة في القسم الأوروبي من اسطنبول.. «مادو» الذي ذكرني بـ«بكداش» للمرطبات في سوق الحميدية الدمشقي.

أجلس وحيداً وعديداً لوقت المساء المشع يفرني بالتبعثر والانتشار أشرق وأغرب. أمصر وأشوم (أنا لم أر العراق، بعد) خطر لي في ذلك المساء الملوث بالشوق؛ وما يخطر لنا، لا يخطر علينا. كما صرحت أعرف الآن، لأي شأن قنابعتي الطيول، ذلك المساء، إن؟ ولم أحسست بروحي تكاد تقفز خارجة من صدري لتطوف في الأنحاء؛ ولأي غرض كان إنساني يلجج ببيت «الطلة البشري» في مديح الرحيل.

أدنتنا بيننا أسماء رب ثاو يمل منه الثواء!

كنت أعرف أنني سأسافر غداً لكن العودة إلى المكان الذي نقيم فيه ليس سيراً، وإنما امتثال: امتثال الحركة للسكون، والاكتشاف للاحتراق: ماذا يبقى لنا، في هذه الحال، غير الانتظار؟ غير انتظار الرحيل قبل أن يملأنا الخليل.

الاضطراب؟ كيف يمكننا أن نتقي رعب التاريخ، ونحمي أنفسنا منه، إن لم نغم بنبش، وتحريره من الزيف والادعاء؟

المكان الوحيد الذي سأعود إليه مرتين، هو «البازار الكبير». هو «سوق الحميدية» الدمشقي، وسأجده هذه المرة، موحد الأبواب، ماذا أفعل غير أن أتعلل بالمشي البطيء في حواسيه التي ستوصل أبوابها هي الأخرى، سريعاً.

أدع السوق ينطلق على نفسه، وأروح إلى التربة المجاورة: «تربة بيازيد» العظيمة. هجر الناس السوق وتجمعوا حولها. وبدلاً من ذهب «البازار الكبير» وفضته وسجاده الثمين هنا، يعرضون الأقمشة الرخيصة، والحلي المزيفة، والمطاط.. وعوضاً عن الصمت الفاخر في ذلك السوق الذهبي تصدح، في فضاء التربة، الأغاني العاطفية الهائسة التي ذكرني بنواح «صباح» عندما كانت صبية.

شيء واحد يعوض هذا التغير الجذري، ويغسله معناه ومتعته (أيضاً): اللطف! اللطف المنيع بين وجوه البشر البؤساء، لكن البؤس نعمة (نعمة الاتصال الجماني مع الآخر والاحتكاك به بلا «فائدة أو شيء»)، ولتلك المفرط نعمة (نعمة الفرور والنفور). هذا ما سأذكره، ذلك المساء، فالأمر مرة، هذا، أستطيع أن أمس سلة، أو أن أختبرها، دون أن أدفع ثمنها، وبالدولار لماذا لا أمتنع، إذن، ماشياً بين من أحب؟ لماذا! وهذه روائح الشواء الشهية بدأت تلون بدخانها البهي لوائح المساء. لم أكن جائعاً، مع ذلك، صرت أريد أن أكل. أن أكل ما أشمه قبل أن أراه.

في مقاه كثيرة أجلس. أجلس على كرسي القصب الفزعة، وركبتي مطويتان. أتذكر، بمجرد الجلسة هذه، مقاهي «الخابور» البهتوية من الزل، وجراديقه المحاطة بالقصب والجرمل. في ساحاتها المكشوفة للخلاء، كنا نجلس متسامرين تحت قمر «الجزيرة» الذي لا يغيب حولنا ينتشر الناس بلا مزية أو عداء، يتصدون بعفوية بين أحاديث القطن التي أينعت أغصانها، وبياضه الناصع ينعكس بمحبة على وجه القمر الملوث بالغيم.

قطن، وماء، وشاي (كما الآن) وأحاديث شتى مبلوغة بالرغبة واللمع. أحاديث لا هم لها سوى التطلع إلى «هناك»، إلى «حيث هو العالم» بعيداً عالم كنا نحسبه لغباننا سعيداً.

كل الطرق

تؤدي إلى

عبد الستار ناصر *

يا لهذا الرصاص الكثيف، كم مرة أعادني إلى «مامايا» وكم مرة رماني على رمال «الاسكندرية» وزاحمني لصق نساء «بيروت».. كل ما جرى صار محض حلم يطير كما العصافير، يترك عش رأسي لذهب صوب السلام، هناك حيث يمكنه ان يلطم اوراق الشجر ويغفو قرب عصفورته الحولة.. لم يبق لي- بعد طيور لندن- غير الحروب، ما ان اقول وادعا لحرب حتى اقول: أهلاً بأخري.. يا لذلك الحماصات وهي تحط على يدي دون خوف، يا لهذا الخوف الذي يهجم على صدري ويرفض ان يطير!

× × ×

ترعيني، وأنا امشي بين ادغال الرصاص، فكرة انني احمل هذا السلاح، ما ان يراني جندي من الطرف الشرقي حتى يذبني فوراً.. لا جدوى من الذخيرة التي أحملها ولا «الرمانات» الخمس التي اطوقها بحزامي.. اعرف انني لن أقتل ولا نملة واحدة.. لهذا ساموت دون ريب عند اول هجوم وامام اول جندي يجيئ من هناك، لا فرق بين موت عند شاطئ القبامة او موت يجيئ في طوفان الاخطاء.

كل الطرق تؤدي الى المجزرة، وسبحان الذي لا يموت هنا، وقد سقطت نصف ذخيرة الدنيا قرب ساقي؛ ينبغي للمرء ان يفترض الموت مسبقاً، حتى اذا ما جاء الموت وجهاً لوجه يسلمه النفس ويبتسم.. اذ ما جدوى ان تحيا في حرب لتقوم في حرب أخرى؟ الروح تطفو على ساحة حرب اطول من جميع كوابيس الدنيا، وأنا في غمرة هذا الموت الرهيب مازلت اخاف على حفنة نمل قد أسحقها- خطأ- تحت بسطالي الثقيل.

لا اثر للشمس في هذا «الجب» الذي نحن فيه، كنا خمسة فقط، يذهب الاول عند الفجر، نعرف ان الخطور جاعنا صعبة «عبدالفتاح».. نتمسك البنادق بقوة، برغم ان الظهيرة اقتربت ولابد من ان يمضي «محمود» بمفرده، لا طعام دون مغامرة مع الرصاص والقناصين والعقارب.

ترعيني- وأنا امشي- فكرة أن أسحق حفنة نمل جاءت تحت حذائي سهواً.. منذ طفولتي اعيش في حلم لم أفهمه «أسافر فيه الى روما، أغازل النساء وأرمي بنفسي الى بحر شاسع لا تتوقف أمواجه عن ضرب ساحل صخري».. وأنا- في حلمي- أضحك، ذلك انهم يكررون في السنيما والمجلات وكذلك في القصائد والمغازلات: كيف ان الدروب تؤدي جميعها صوب «روما»!

لم تبق عندي سوى «الساعة الخامسة والعشرون» و«الحب في زمن الكوليرا» ذلك هو الزاد الذي يشفي من الجوع والملل.. اكثر من عشرة آلاف كتاب مضت الى «تنوير» الحياة واختفى بعضها في حقائب الثياب، ربما اكلتها «العتة» او رمتها الزوجة الى شارع المعتنبي، تبع ثمة بئس بخس دراهم لا تشفي من الجوع.

لا يهم كل ما فات، الكتب تؤدي جميعها الى «الكأبة»، والليله لا احد معي غير «جيجوريو» وماركيز، اصحو على مخدة «ايوهان موريتز» وأنام على دموع «فلورنتينو اريشا» ثم اقبل التليفزيون على اجمل اغنياته عساني أحفظ- عن ظهر قلب- ما جرى للسيدة «فيرمينا دانا».

لكن الرصاص يتخبط في الجانب الثاني، اسمع الصراخ وارى الجروح، امشي لصق الشظايا التي ترفض ان تراني، أحمل في روحي عطر البلاد التي رحلت اليها ذات يوم، والبحار التي قطعتها، والنساء اللواتي رقصن علي فراشي .. أتذكر المطارات التي أمطرتني بوابل من الذكريات، المحطات التي حط فيها قلبي وانتظرت عند بواباتها أحب حبيباتي.. كل رصاصة أسعها الليلة توازي- عكسيا- ليلة هناك، في تيريستا، او برشونة، كل شظية تنزل الآن فوق الرؤوس تشظى- باتجاه معاكس- عن رحلة نحو «روما» او خمرة شريفها ذات مساء في مدريد..

* كاتب من العراق

ينام على مخدتي «كونستانتان جيورجيو» يعد أن تعب من مصسكات الاعتقال، انظر إليه وانتظر خلاصتي من القاعة، سنة اثر سنة، وأنا انتظر، بينما يستمر «جارسيا ماركيز» يتأمل في نهر «مجدلينا العظيم» ليحكى لنا اطلو قصة حب في العالم..

عند الثامنة مساء، يجئ دوري، ابتسم أمامهم واقول «بادعا» كما نطق بها عبيد الفتح فجرا، كما قالها محمود عند الظهيرة، لا احد يدرى متى يموت، انها نزلت من نوع عجيب، اذا اخفقت الانعاسي سيظهر القناص، وان ابتعد القناص تجيء العقارب، وان اخفقت كل شيء، ستأتي الرمال على شكل عاصفة تجتاح الروح والثياب معا. أمشي دون خوف، منذ طفولتي اسمع جدي يقول: ان الموت حق، لماذا الرعب اذا كان الموت سجيء عندما يشاء الله؟ وأنا منذ عشرة اعوام اخوض حروبي الجميلة تحت بارات «كونستانسا» وأبعت الرعب في نساء «يوركشاير».. يلذ لي تمثيل «السفاح» تعويضا عن النمل الذي أحاف ان أسحقه - سهوا - بحدائي، أمشي دون خوف في ليالي «السان دونيه» أبحت عن سجان «المارلبورو» في زحام «سان ميشيل» واخوض بقية حربي مع آخر امرأة مازالت - هكذا - تنتظر الزبون الاخير في «الحي اللاتيني» أو آخر رجل ينفث دخان سيجارته وهو يأخذها صوب غرفته الفقيرة.

عشر سنوات، لعبها في لمح البصر وأنا أدخل عليهم بقامة فارعة تمتد حتى سقف الخندق الذي نحن فيه، يضحكون مني، بينما تلاحمني ذكرياتي: - يا رجل، الرصاص لا يمزح أبدا. ابتسم معهم، انهم لجمال الناس في هذا المكان المهم المرسوم قرب رابية لا يدرى بها العدو: - يبدو ان الرصاص يعرفه جيدا.

لا أريد تسمية الجانب الثاني (بالعدو). هم يقولون ذلك، وأنا لا اعترض، لانني أبدا ما نطقت بشيء طوال الشهور السبعة التي مشت على جلدي وفوق ثيابي، انا مزحوم الى عنقي بذاكرة ليست غير ارشيف يهوي ملامح النساء اللاتي مررن في حياتي، وبعض من شوارع «مونمارتر» و«الشانزلزييه» مع رشقة بيرة احتسبها رفقة شعراء الجوع والتشرد، ربما احتفظ بصورة عند أعلى «ايفل» وثانية في «موفمنيك» وقد اجلس ذات يوم في «مقهى لينوا» وأنام في هوتيل «جراند بالاس» احتسي دموعي على ذكري امرأة قالت: «كلا» مرة واحدة، اذا بها تصرخ «اين أنت ايها الحقير» ثم تأخذني الى بحر جنوني خارج الشطايا وعلى بعد الف رصاصة من الخندق الذي انزل فيه.

تتكسد سنوات عمري في لحظة خاطفة، اسمع صوت بكاء - هنا - ولم أنطلق بشيء، عندما يبكي الجنود في ليل الخنادق ينهر الصمت فوق النفوس.. اليكاه مقدس عندما تجلس بين اخايد الجحيم.. الشجاعة أمام زيف الناري في ان تكف عن الذكريات.. قل مع نفسك فورا: لا شيء يسونه «البحر» وليس من مكان اسمه «أثينا» ولا اظنني يوما ذهبت الى «روما» مع ان الطرق جميعها تؤدي اليها.

× × ×

طريقي كلها تصب في الزاد الذي تبقي، طوق نجاة من التهلكة التي رمونا اليها، جارسيا ماركيز يحكي قصة «فيرميندا داتا» عن حب دام أكثر من خمسين سنة، وأنا اجلس في الشهر الثامن، انتظر الموت في اية ساعة، بينما يغازلني «جيورجيو» وهو يقص لي خبيات «مورييتز» فاهمس مع نفسي (أنا لست الشائب الذي قد يظنون، وكذلك لست البطل الذي يعتقدون).. هناك من يريعه الذهب الى مطبخ الرابية، الطعام ما عاد هو المشكلة موازة الشطايا وينادق الرصد والافاعي، كنت وحدي من يتبرع بالذهب صوب المونة، عساني اتمكن، وأنا في طريقي الى هناك، من قراءة ثلاث صفحات من «الساعة الخامسة والعشرون» فريما أعر على بعض ما جرى لذك المسكين «ايوهان» وهم ينقلونه من معتقل الى معتقل دون ذنب سوى ان زوجته كانت على جانب من الجمال وراة (أدهم) ان ينالها في غياب زوجها الذليل. ذلك نفسه ما جرى أيام حروبا كثيرة، لا احد يدرى كم عد الذين يجرجرون الى التهلكة حتى يتسع المقام لمن لا مقام له.. الحروب هكذا شكلها، وهكذا ستبقى الى يوم يبعثون، لعية بين رجل يريح كل شيء، وآخر لا بد ان يفسر كل شيء.

- عليك ان ...

وليس على سواء غير الأوامر، لذلك ينبغي - ابان الحروب - رفض الزواج من امرأة حسناء، فهي - دون ذنبها - ستكون القاتل نيابة عن من يصرح بالقتل.. والطرق كلها ستؤدي الى ساحة المعارك، من مطحنة ما الى مجزرة هناك، عادة ما يكون خلقك من يقطع ايامه ولياليه، في مطحنة اللهاث على فراشك الملوث بخيانتين: وطن تريد ان تحميه وزوجة كنت تحبها!

ما الفرق بين «ايوهان مورييتز» ومئات الرجال الذاهبين غوة الى الحرب؟ الطرق جميعها تحت الشمس، إلا درب هؤلاء المرغمين على القتل، حياة مرسومة بالدم، وعلام حالك لا قرار له، نزول الى الصفر.. اكياس رمال، طبقات من الخلاج في عز الشتاء، تلج يذبح الشرايين ويشقق الوردة، طبقات من النار في منافض الصيف، نزول سريع

كل الطرق تؤدي إلى السعادة، وأنت رأيتها عشرات المرات.. كم مرة أخبروك - بالله عليك - أن تبقى؟ أعني، كم مرة أخبروك (أن تحيا)؟ لكنك لم تكن غير دجاجة مضحكة. دجاجة تموت وعيناها على المزيل.

- يا رجل، ألا تتعلم أبدا؟ العالم كله يتغير، وأنت وحده من يمضي عكس إشارات المرور.. ماذا دهاك؟ الطرق كلها تؤدي إلى السلام، وطريقك وحده الذي يخطو إلى الحروب، ألا تريد أن تنفخ نفسك مرة واحدة طوال حياتك؟

أجل، كل الطرق تؤدي إلى الجمال والمتعة والأمان، لكنني مشيت في أوهامي إلى آخر الشوط.. والأز- في هذا المكان الموحش الرهيب المملوء بالأنين وبالحنين- أعود مرغما إلى «حلمي» الذي طالما سافرت فيه إلى روما.

× × ×

تركت ورائي «سان جراسيان» تبكي طيبتني وأخطائي، ثم نسيت «نابولي» مباشرة بعد صعودي إلى البحر في طريق العودة، كنت قد عثرت حينها على «صوفيا لورين» في سينما «ميتر» وهي تبحث عن «مارشيلو موسترياني» عبر آلاف الأميال من عباد الشمس.. أذرف الدموع عليها، أنا المراهق الذي ابتعد- منذ عامين- عن الأربعين.. عيني عليك «صوفيا» لو أنني تزوجتك منذ عشرين سنة لما نشأت حرب الخليج.. ذلك أننا- معا- ذات مساء شربنا القهوة تحت قوس النصر في باريس.. أنا أعرفك تماما، أما أنت، ماذا أقول عن البروجكترات التي تلهب عينيك، والكاميرات التي سرقتك مني؟.. أدري - برغم أنني - أنني عائد إلى حروبي وأنتي شئت هذا أم أبوت، ساموت في واحد من أيام الأسبوع، وأن لم أمت هكذا، سيذبحني أول جندي يجيء منهم، يسخر من سلاحي المفلق ويمزقني بمئات الشظايا قبل أن انطلق أن لا اله الا الله.

كانت الطرق جميعها تؤدي إلى السعادة، وأنا مضيت، كما في حلمي، نحو «روما» أصبح على رجلي «بياتسا دي نافونا» واحتسي النبيذ في مطعم «هيجو» وأصرخ كما في المجلات والقصائد، كما في السينما والمغازلات: أن الطرق كلها تؤدي إليك يا روما.. أصرخ عند سلال «بياتسا دي أسبانيا» بصوت عربي يشبه الصهيل:

- كل الطرق تؤدي إلى روما.

سعيد بنفسي وأنا أسمع الصدى يقول ما أقول:

- كل الطرق تؤدي إلى روما.

- ترى أين روما؟

- ولماذا رجعت إلى الحرب أيها الحمار الجميل؟

قلت لهم:

- جوابي يكمن في السؤال، أنا الحمار الجميل الذي عاد إلى مسلخ الموت، لم أتعلم القدر مطلقا، مع أنني

جدا إلى الصفر. الملامح الأولى تختفي، تقترب إلى حالة من حالات الكلاب، نجاح يقطع شهوة الأمنيات، نجاح يغني شكل المستقبل حتى تكاد لا نرى غير رقاب مقطوعة وأشلاء تطير كما الدخان بين رمال الصحراء.. بينما تجيء الشمس مبكرة ولا أحد منا يشيع من النوم.. الحراسة تعني أن نكون (أربعة أربعة) في حالة من اليقظة.. واحد صوب مكان العدو - شرقا - والثاني يمكنه أن ينطلق بذكرياته - شمالا - وهو يدخل سيجارته بشرط إخفاء الجمرة بين أصابعه، بينما الثالث - هكذا كان طوال الحرب - لا ينطق بشيء ولا يسمح لبقية الجنود طرح أي سؤال عليه.. الرابع يحب السجائر أكثر من غيره، لكن الخوف تسلط فوق رأسه وصار يحتفظ بعلبة السجائر طوال الليل دون أن تمتد أصابعه إليها.. الخوف كان هو السيد القائد على مجساته ورغبته المدفونة خلف القميص.. انظر إليهم:

- الليلة، اطمئنوا، ليس من أحد سيأتي نخونا، وليس من أحد سيذهب منا.

- أراد العقائد الرابع أن يصدق هذا الكلام، إذا به يمد أصابعه نحو سجنائهم.. أشعل واحدة يهدو غامض لذيق، واعطي بقية الرفاق سيجارة لكل واحد منهم، قلت له:

هذا أفضل كبير أيها العزيز.

هز رأسه وابتسم أمامي دون أن ينطق بشيء، الكلام يفسد الأشياء الجميلة طبعاً، ترعبنى وأنا أنظر إلى رجل مرعوب كهذا، فكرة أن الحياة يمكنها أن تنتهي على حين فجأة، محض رصاصة من قناص ماهر ولا شيء بعد ذلك غير القبر.

قبل دخولي إلى قبوري، لا أريد غير أرشوف صغير أكتب فيه بعض ما جرى في السنوات العشر التي مرت على جلدي وأنا اغادر لبنان في طريقتي إلى «فونتان دي تريفي» نافورة الأمنيات التي أخبرتني أن الحرب ستأتي مرتين، وأن أصابني اليأس منها تكررت ثلاث مرات.

× × ×

عند سياج «سان جراسيان» اجلس وحدي، في تلك البلدة التي لا محافظ فيها، اشرب «الكابتشينو» واضحك من أسماء لم تسمع بها جدي، وأقول بيدي وبين ضلوعي:

- ثم هادئا أيها الحمار أكان ينهني عليك الرجوع إلى الجحيم؟

ماذا تريد أكثر من شوارع مزحومة بالفرح وهم يشبه المشهد يلتهب بأسماك؟ ما أنت في داخل اللذة مثل أي مواطن فرنسي سعيد، معك الفرائش الطائر والنساء والخمرة وحزمة كبيرة من النقود، أمامك القناة الرابعة - مجاناً - تشاهدها بعد حرب لا أحد يدري متى ستنتهي؟ فماذا تريد أيها البغل المحنط بالحماقات؟

غادرت بلادى عشرات المرات.

× × ×

داخل «متحف الانسان» لم أعتز على أي جزء من وجهي، قلت وداعاً يا ليل باريس، يا أحلى ضياعات الكرة الأرضية.. ورجعت فعلاً صوب الخندق الذي أجلس فيه الآن، لا أحد منهم يفهم هذا الشبح القادم من غابات «برلين» يرفع رأسه بين الرصاص والافاعي والقناصين.. من أجل من، ولماذا؟ ما أنت وحدك في الجنون، بحيرة من التماسيح تزحف نحوك في الليل كما في النهار، من أجل من يا رجل؟ إذاعة «مونت كارلو» تبعث اليك بأغنية أنت وحدك من يندندن بها، وحدك من يتذكرها.. والسيدة «فريدة الشوباشي» تعتذر الليلة منك، برغم أنها لم تكذب أبداً عندما قالت: بعد رجوعه الى الحرب، أيقنت أن «.....» وحده الذي يحفر قبره بيديه.

ابتسم تحت وابل من القنابل.. ما نفع البقاء حياً إذا كانت الدنيا- من حولك- قد تغيرت ألف مرة؟ وإذا ما عدت ثانية الى حياتي وثيابي وخمرتي ونسائي، ماذا سأفعل في حرب السنة التالية او حرب السنة التي تليها؟ أسواق الاغراء أغلقت أبوابها في وجهي، تتسابق في الانئين مثل أرانب مذمومة، لا احد يلتفت اليها، وليس من أحد يهمه أمرنا، مجرد كلاب سائبة في محيط من الرصاص؟ أين الكاظمية؟ أما زالت تكظم غيظها؟ أين العنتني؟ صار محض شارع للفقراء والشحاذين وباعة السجائر بالمفرود.. أين باريس وروما ومدريد؟ تمرق جواز السفر وصرنا نكتفي بعمر واحد نتمرق فيه، كفت الطائرات عن الطيران، وصارت «بنفاد» على كف عفريت، نهقف للعفريت ليل نهار حتى نضمن ما تبقى من حياة ملوثة بالدخان والحطبة السوداء.

سافر الأنكباء، ولم يبق عندنا غير الشعراء.. مجدا لهم على تلك القصائد العصماء التي تطول وتمتد وتكبر بمستوى ما يطول ويعتد ويكبر عش العفريت:

«سلام على مسرى خضاك فلم تزل»

«بخطوك اني سرت تنعقد البشرى»

أشبح حافياً - كما فعل مالك المطلبى في التيقوال- وقد أخلع بطلوني في شارع ديجول مادامت الحرية تعني «أن تفعل ما تشاء بشرط أن يكون الآخر في أمان» وهناكنا أفضله فعلاً، وليس من أحد يلتفت صوب مكاني، مجرد (صفر) في الشارع يريد ان يصعب رقما أكبر.

نزعتم ملابسني واشترعيت سواها، تذكرت ذلك الرسام الكريلائي، يأتي اليه السياح من هلنسكي ويكين وميلانو، يأخذون أجمل ما كان يرسمه.. وإذا ما غادروه- وقد رأى النقود بين يديه كما المطر- صار يهكي ما باعه من نساء

وكلاب وشناشيل وأسواق وخيول..

يا لتلك الكلاب التي لا يرسمها سواء، وللخيول التي تتسابق الريح في لوحة صامتة، يوشك الكريلائي ان يرفض خلفهم، يصرخ بهم: لريد نسائي وشناشيل محلتي.. لكنه يحتسي الخمر حتى الشلل، ثم يستقيظ ثانية ليرسم الأسواق والكلاب والنساء والشناشيل.. هذه المرة صار يرفض رسم الخيول، فقد زاحموه على سهول كاذب ما عاد من أحد يسمعه حتى الآن، خرجت الخيول الاصيلة من اللوحة، هي تصهل- بصنجرة جوفاء- في باليت المزورين الذين أرعبهم ذلك الجموح الخارق!

نعم، لا أثر للشمس في هذا المساء الجصيل.. السجائر صارت هي الفردوس الأول.. حفنة من الدخان السري تتصاعد نحو الغيوم، وليس من اثر للجمرات، النجوم تنبسم لكل واحد منا، وما من أحد يمكنه اللبلة ان يصدق كيف يكون الموت هكذا قريباً من أصابعنا؟ ذلك ان العدو، كما يطلقون عليه، قد يفكر- ذات ساعة من الزمن- أفضل منا، ربما يمكنه محو حياتنا على حين غرة.. لكننا مازلنا نضحك ونندخن السجائر بلذة عظمى، كنا قد اعطينا الموت أكثر من حق واحد للتصرف كيف يشاء، ومن هنا صار «الوهم» هو الشجاعة التي نلبسها مع الثياب.

وبرغم انهم مازالوا يدخنون ويضحكون، ما كان من أحد معي غير السيد «ماركين» الذي اطلق الرصاص الخلب على شوارع «ماكنرو» واعطى لنفسه الحق في رسم خارطة ثانية لممرات المدينة وتاريخها وجيوشها مادامت «رائحة الجوافة» مازالت تعبق في أحراش «كولومبيا» وعند ساحل «مجدلينا» العظم.. لا أحد معي- برغم الصراخ الهستيرى الذي أسمعه وأراه- غير هذا الماركيز الكبير وهو يقف عند الصفحة (٣٠٧) مع «فومينا دانا» و«فلورنتينو اريشا» وهما يقطعان البحر ذهاباً وإياباً حتى نهاية الحياة.. ولا مناص من ذلك كله مادام «الحب في زمن الكوليرا» لا يأتي الا مرة واحدة فقط!

× × ×

حقاً، ما كنت أرى من أحد معي غير قريني «كونستانثان جيورجيو» وهو يفرض على بطله الدليل المهزوم «ايوهان موريتز» ان يبتسم، ويبتسم، ويبتسم، لتظهر الصورة في ملفات «الصليب الأحمر» أكثر جمالاً.

انه يفعل ذلك- مثلي- وأنا ابتسم الآن- كما ترون - لثلاً يقال عن قصة كهذه: انها غير صالحة للنشر.. انني ابتسم، وابتسم، وابتسم، أما ادعوي، فهي لا تظهر في الصورة طبعاً، لانني على يقين، سواء بكيت أو ابتسمت، ان الطرق جميعها انما تؤدي الى... المشقة.



اليوم فجعرا

رضوان نصار

ترجمة

محمد مصطفى الجاروش *

على الورقة التي أخطط عليها. ومن حين الى حين يقطع خشب الأرضية هنا وهناك. لم أتحرّك عن الكرسي عندما لاحظت أن امرأتي تركت ركنها، ولم أرفع عيني عندما رأيت يدها تمسك رزمة المسودات الموجودة بين أوراقتي، وتكتب بخط سريع وعصبي، جملة قصيرة، ثم تدفع الرزمة كلها - بدون أن تنزع الورقة - الى مجال رؤيتي : «جئت باحثة عن حب» هذا ما كان مكتوبا، وكان من السهل تخمين أن في كل حرف من حروفه صرخة استغاثة، ولكني لم أقل شيئا، لم أبد حركة، عيناها مازالتا محدقتين في الطاولة. وسرعان ما رأيت يدها تأخذ الرزمة ثانية ثم تعيدها الى عيني: «أجب؟» هذا ما كتبت تحت العبارة السابقة بخط قانط، وكان أنينا. ظللت بلا حراك لحظة، رغم إدراكي بأنها كانت تتألم، وأنها تسترحم وتستجدي عطفًا، حاولت أن أستدعي (بمجهود شاق) صورتها القديمة المضيئة الشامخة لدرجة الإشارة هي نفسها التي تعرض كبرياءها الآن للضربة القاضية. وهناك في الطرف الآخر للطاولة كانت امرأتي تعصر يديها وتنتظر. توقفت عن

إن ما أسجله حدث اليوم عند الفجر حينما انفتح باب غرفة المكتب بهدوء، ولم أشعر بذلك. رفعت عيني لحظة فإذا بعيني امرأتي الضامتين هنا. حافية دخلت كلكس، مما جعلني أخمن جسدها الفاحش تحت قميص نومها، والتوتر المكتوم في رخاوة ذراعيها اللتين كانتا قويتين في أزمان قديمة. ومنذ دخلت، ظلت منكشئة في ركن، تحديق بي ولم تقل شيئا، ولم أقل شيئا، ولكن شعرت أن امرأتي تكاد لا تتحمل رأسها بحكم ثقل أشياء طالما اختلطت به، ومتخيلة كذلك أنها ربما تربكني في هذه الساعة المتأخرة التي نادرا ما أعمل أفناءها - أنا الذي كنت لا أعمل. وفي هذه المرة خيل إلي أنها قد تنهار، ولكن لم أقل شيئا، رغم معرفتي بأن أي كلام ولو مفتعل ربما أعاد إليها الطمأنينة، فأخذت - وعيني مازالتا مطرقتين - أخطط على ظهر ورقة مستعملة، ويقينا نحن الاثنان صامتين: هي منحصرة هناك في الركن، وعيناها عليّ. وأنا هنا عند الطاولة، وعيني

* أستاذ اللغة العربية في جامعة ساو باولو، البرازيل

بإستعجال، وقد ألهمت ساقى بسخونتها، قمت بمحاولة بطيئة، رجلها في البداية اشتبكت بجراً مع رجل بنطالوني، وجعلها هذا تكافح وتقاوم، ولكني بهبطه تخلصت منها وقد لملت قدمي وشبكتها تحت الكرسي. رفعت عيني ثانية، وقفها، رغم وقارها، كانت متحجرة، الرأس ملقى باندفاع الى الوراء، شعرها المتهدل لا يمس ظهرها، عيناها مغمضتان، وحول جفניה سياج من الرطوبة اللامعة، وفمها باغر، ولا أبالغ إذا قلت إن شفيتها الباهتتين ليستا هما المرتجفتان، إنما أسنانها هي التي تصطك.

وفي انطلاقة مباغتة تحركت بشيء من الوقار نحو الباب، ولكنها سرعان ما أبطلت السير ثم توقفت. إننا نقف مرات عدة في حياتنا، ولكن إذا فرض أنها لم تكن وقفة عادية، فإنه لن يكون من السهل اكتشاف ما كان قد قطع سيرها. يمكن، بكل بساطة، أن تفكر امرأتي بعمل اعتيادي يجب القيام به عند طلوع الشمس، أو ربما لم تفطن للظلام التدريجي الذي أخذ يحتل ذاكرتها الى الأبد. ولا يهم إن كان هذا السبب أو ذاك، فالذي أعرفه هو أنه، بعد لحظة التفكير المفترض، غادرت امرأتي الغرفة كالمسرمنة، وكثفها متدليتان.

Raduan Nassar كاتب برازيلي من أصل عربي (والده من إبل الساقى في لبنان). من مواليد الأربعينات، أصدر روايتين «A Arcaica Lavoura الفلاحة العتيقة» ١٩٧٥ و «Um copo de Cera» «كأس من الغضب» (١٩٧٨) اعتبرتا من أفضل ما كتب بالأدب البرازيلي الحديث. ولكنه انقطع فيما بعد عن الكتابة، منعزلاً في مزرعته في ريف محافظة ساو باولو ومفضلاً - على حد قوله - الإبداع في تربية الدجاج على الإبداع الأدبي. صدر له مؤخرًا كتاب a Caminho da Menina طفلة على الطريق» وهو مجموعة قصص قصيرة كتبها في الستينات وأوائل السبعينات ومنها القصة المترجمة هنا.

التخطيط وكتبت ببطء: «ليس لدي عاطفة لأعطيها؟» ولم أبال حتى بدفع الرزمة نحوها، إذ لم يكن ذلك لازماً، فقد التقطت يدها كمقنار متلفه الحبة المرة التي ألقيتها. أبقيت عيني مطرقتين بينما وضعت هي الرزمة بهدوء وحرص مفاجئين، إذ ربما تهيأ لها أن الفرصة مواتية لتطلق عنفوانها.

بدون إبطاء، دارت امرأتي حول الطاولة، وسرعان ما شعرت بظلها وراء الكرسي، وأناملها تتحرك خلف رأسي، وتمس أذني بشكل عابر، وتدغدغ عنقي، وأصابعها المرتجفة تتخلل شعري كله. بدون أن ألتفت رفعت ذراعي وأطبقت بيدي لأسحب يدها من هناك، كشئ فاسد يشع برودة، وكان ضائعاً في شعري. وأنزلت يدينا معا حتى طول ذراعها، وفي هذه اللحظة - بحركة واضحة - تركت يدها تسقط في الهواء.

تحرك الظل ورائي، وقميص نومها حلقً باتساع المدى، واتجه دفعة واحدة الى النافذة، لدرجة أنه يمكن القول بأن في ذلك التمثيل شيئاً من الصدق. ولكن شرائح الستارة المعدنية كانت مغلقة، ولا يمكن أن يرى شيء من خلال الفراغات، فالفجر مازال غافياً. تلصصت برهة. امرأتي كانت تدير ظهرها ويدها معلقة في فمها وتعض أصابعها.

ولما عادت من عند النافذة ووقفت أمامي مرة ثانية، عند الطرف الآخر للطاولة، لم أفتأ بعقدة القميص المفككة، ولا بتدبيرها المتهدلين المعرضين بشكل مؤسف ولا بالعتة الذي كان يفسد ملامح وجهها. استأنفت التخطيط بينما هي تضع كفيها على سطح الطاولة، وفي الأسفل، حيث كانت قدمي حافية على العارضة، لم أفتأ أيضاً بتحايل قدمها التي مسّت بأطراف أصابعها كعب رجلي، متغلغلة في بشرتي، فعندما أفلحت قدمها، ازدادت ثقة وفجوراً، وسرعان ما تعمقت تحت بيجامتي، تدغدغ شعر رجلي الكثيف

تأملات في رحلة بلا نهاية

ميلتون حاطوم

ترجمة

صفاء أبو شهلا جبران *

الى بديته نونش

لما رأيت فلّس ديلا تور لأول مرة في باب بيت على الطراز الكلاسيكي المحدث في قلب مناوس، لم أدر أن ذلك اللقاء كان سيمثل لي اكتشافاً عظيماً: رحلة أولية حول نص تبدو لي قراءته مبهمة حتى اليوم.

وكي أعلق على ذلك اللقاء، علي أن أرجع لطفولتي في مناوس وأن أتذكر صوت ياسمين، الأم - الربة، كنت أسمعها تترنم وتصلّي ولكن ليس بالعربية، لغتها الأم، بل بالفرنسية، لغتها المختارة. وكان صوت ياسمين، مرة تلو الأخرى، يندثر بصوت أخى، أكثر ثقلاً وقطعاً، صوت المؤذن، صوت مسلم الأسرة الذي كان يتكلم بصوت أعلى كأنه يريد إبطال حضور المستعمر الفرنسي في نفس الأمازيغ، لكن صوت ياسمين، الصوت أكثر من المعنى، كان يبدو لي أكثر اقناعاً، في ليالي الطفولة القلقة كان ينقف في ذاكرتي وأنا أردد في ذهني كلمة أو مقطعاً من جملة كطفل سحر بترتيلة أو بأغنية وسلم نفسه ليقبل طقساً دينياً أو لعبادة خاصة، كنا وحدنا أنا وهي فقط نشترك بها.

لم يكن صوت ياسمين فقط الذي يماند رب الأسرة، فقد كانت ياسمين نفسها تربي صداقات غريبة، أجنبيات من الغرب متكبرين يعتبرون أنفسهم مواطني العالم، ناس كانوا يعيشون على هامش المجتمع الريفي ويترددون على الحفلات التي كانت تقام في صالونات السفن الكبيرة الراسية في مناوس هاربور. يشربون ويرقصون كأنهم في أو تيل خاص قريب من جسر الاسكندر الثالث. وكان هناك،

بين هؤلاء الأصدقاء الغريباء، واحد أو اثنان تذكرهما ياسمين دائماً. «أمس تكلمت مع السيد فيرن. خياله خصب ويتختر كالغندور، عاش في دكار وكايينا ومكاو قبل أن يرسى في مناوس»

كانت تقول لي ياسمين، فالسيد فيرن كان يتكلم لغات عدة ويدرس اللغات الهندية المحلية ويبدل جهده في تحقيق مهمة إحسان عجيبة كان يطلق عليها اسم «ضد التعليم الديني» ويحث الهند ضد رجال الدين وأصحاب العمل ويعزز الثقافة الهندية المحلية. ومن أجل هذا كان قد أسس جمعية، ابنة يومها، سماها «جمعية منتسكيو» وهدفها «التأديب للتحريض». كانت ياسمين تذكر أيضاً فطانة فلّس ديلا تور. «بريتاني (١) وإغ، يكاد يكون أمهق، مصاب بمرض نادر يسمى العلقلة. ليس من السهل التكلم معه فهو يعيش معزولاً في غرفة ولا يستقبل نفساً حية».

أما معارف ياسمين المتكبرون فما كنت أعيرهم الانتباه البتة، فبالنسبة لي ليسوا سوى كائنات غير مرتبة - أو بالأحرى يرون ولكن في نوادي المدينة الانجليزية أو على متن سيريل وهيلديبرند. وحدهما ديلا تور وفيرن أثارا فضولي.

في صباح مطر عاصف، من تلك الصباحات التي تكاد لا تنتهي، قالت لي ياسمين: «إذا كنت تريد دراسة الفرنسية، عليك أن تزور المسيو ديلا تور غداً مساءً». ويعد ابتسامة غامضة أكملت: «هو الفرنسي الأغرب أطواراً في مناوس». ويعد سنيون اكتشفت أن «غرب الأطوار» هي أنق صفة للتعبير عنه. في لقائنا الأول، كان قليل الكلام وهذا حصل في مساء يوم من يوليو في سنة ١٩٥٩. المراهق الخجول والنحيل يتوجه نحو شيخ ويقول بصوت مرتجف: «ياسمين

* مترجمة عربية تقم في البرازيل

قالت لي إن الميسو ديلاطور يدرس الفرنسية..

لم أر من وجهه إلا قطعة بانث من ثقب الباب، تأملني لبرهة فقال بصوت مبحوح: «غدا صباحا قبل الساعة».

وعندما رجعت في اليوم التالي وجدت الباب مفتوحا لكنني لم أتمكن من رؤية إلا القليل من تلك الغرفة الشاحبة فقد كانت مكانا سريا، هو نفسه كان يتجنب التردد عليها.

منذ أول يوم وخلال سنة أو سبعة أشهر ما تعرفت إلا على الدور الثاني من ذلك البيت: حجرة لها شرفة، منها كان ممكنا التأمل في أفق المياه الغامقة الذي تقطعه مناظر الأكواخ العائمة (٢) في الغرفة طاولة من خشب وكريسيان من قش وأربعة كتب مفتوحة وأربعة أقلام رصاص حمراء منتشرة فوق الطاولة وخريطة العالم المعلقة على الحائط هي الصورة الوحيدة في مكان يبرز في ذاكرتي اليوم كضياء باهر.

وفي الأيام والأشهر التي تلت، تكلم ديلاطور عن اللغة الفرنسية ولما كنت أسأله مستفهما عن أية نقطة نحوية أو عن تمرين مدرسي ما، كان يظهر شيئا من الضجر ويغير مجرى الحديث. فلا يلفت انتباهه إلا السفر، والرحلات الكثيرة التي قام بها خلال حياته. ترك بريقتاني منذ وقت طويل وجاء ليسكن في الجهة الثانية من الأرض. كان مرامه اكتشاف الأمازون، الرجول أبدا طائبا المجهول وكنت أفكر به كشخص متعطش للبراح أو كعالم نبات يذرف سنين عمره في الغابة باحثا في لقاح أو في نسيج نباتي ما

مرة سألته إذا كان يتقن اللهجة البريتانية أو أية لهجة من لغات الأمازون الأصلية. راقبت وجهه الأبيض والسمين قليلا وقد أحمر (وجهه بلا تجاعيد، لحية خفيفة يغلب عليها الشيب، عينان زرقاوان إذا وقعتا على أحد خلال حوار كأنهما تمبران عن شك أو سؤال). نهض فجأة وذهب إلى الشرفة قائلا وظهره للنهن: «ياسمين خلطت بيني وبين أرماند فيرن، هو رجل، لغوي مجتهد ومرشد للمواطنين. يبرن يعتقد أنه يقدر على تعزيز ثقافة الشعوب الأصلية متألب كرايريس بالفتون. ميسو فيرن يرتكب خطأ كبيرا: لا يمكن اتقان لغة أجنبية تماما لأن من المستحيل أن تصير «الأخر» تماما. مجرد زلة في نبر الكلام أو في موسيقاه ترسم مسافة كبيرة بين اللغتين وهذه المسافة نقطة جوهرية لحفاظنا على لغز اللغة الأم» - أكمل ديلاطور دون

أن يحاول إخفاء اللكنة الشديدة التي تؤكد ما يقوله. لم يمتعني خجلي من طرح عدة أسئلة أخرى: لماذا جاء إلى الأمازون؟ لماذا اختار العيش في مناوس، في هذه المدينة المحاطة بالمياه والضائعة؟

نظر إلى خريطة العالم وأشار إلى منطقة في فرنسا وقال: «هنا تسكن طفولة».

«هنا، أين؟» سألته.

في فينيستور، في ضيعة محاطة بالمياه وضائعة. أهداني رحالة وكان قد سافر إلى الامازون، خريطة هذه المنطقة وكما تعلم الخرائط تدهش الأولاد فهي رسومات سرية تدعو لرحلات خيالية. مغامرات طفولتي غير الحقيقية بدأت كالأحلام، وأنا أنتظر النوم، عند حدود تلك الغرفة المغفلة غير البعيدة عن البحر ولا عن سفوح بريقتاني المنحدرة.

وبقينا لمدة لا نتحدث عن هذا الموضوع. ومرات ما كنا نتكلم أبدا: كنا نستمع من الغرفة البضاء وتنيرها شمس الصباح، إلى ضجة المراكب، مضجرة لا تطاق وبينما كنت أفكر بتركيب سؤال كان يقرأ كتابا ويكتب بعض الملاحظات بقلم أحمر، لا ضجة الموتورات ولا حر الصباح كانا يزعجاننا. أمامي كان يوجد قاريء كأنه يتحاور مع النص أو بالأحرى: قاريء حقيقي، وكان ذلك بالنسبة لي شيئا جديدا، كان اكتشافا.

وفي صباح من تلك الصباحات التي ما كنا فيها نتكلم، طرق الباب. ديلاطور نزل ليرى من الطارق. سمعت صوت امرأة. رحت أقلب صفحات أحد الكتب المفتوحة ولكنني قبلا حفظت الصفحة التي كان يقرأ فيها. وجود المرأة داهل البيت أثار فضولي وعندما عاد ديلاطور إلى الغرفة قلت له إنني ذاهب. قال: «ليست بزيارة عادية، أتعرف الهندية ليونيليا؟ هي تمرّ هنا مرة في الشهر. تطلب الدخول. تنظر إلى الكتب، تغفو قليلا فوق الأريوحة الشبكية في غرفتي ومن ثم تذهب بدون أن تعلمني. تمشي حافية، تلبس دائما نفس الثياب فالناس يحسبونها مشردة ما ولكنها امرأة تعرف تاريخ قبيلتها. مرة ويدون أن أطلب منها، راحت تخبرني عن التاريخ والعنف والأساطير. فيرن تعلم منها الكثير ولكنه يصر أن يتكلم باسمها».

شعرت أن شيئا كان قد حصل بين فلكنس ديلاطور وأرماند فيرن ولكنني لم أشأ أن أتفحص. وباسمين ما أخبرتني شيئا

عن هذا، واكتفت بالقول. «فيرن يسافر في المكان وديلاتور في الزمان».

في ذلك الصباح لزيارة ليونيل لاحظ ديلاتور أنني كنت أقلب صفحات كتاب فأخذ يقرأ بصوت عال أشعار فيرلاين ثم طلب مني أن أتلوها ولكن دون أن أقرأ لهجته. قلت له بقليل من الحياة: «لا أفهم الشيء الكثير منها». فأكد لي: «في الوقت الحاضر، هذا لا يهم، الهدف الآن يقتصر على إيجاد صوت آخر لفيرلاين أو على التقاط إيقاع ونغم كل بيت». وأكمل ملتفتا إلى الشرفة: «عندما تلقى نظرة أولى على الغابة فلا ترى إلا خطأ أسود ولا تستطيع أن تستوعب منه الشيء الكثير ولكن في عمق الظلمة يوجد عالم يتحرك وملايين من الكائنات معروضة في النور وفي الظل.

وبعد هذا عاد ديلاتور يتحدث عن خريطة الأمازون التي فنتته في شبابه وكان يعتبر الغابة عالما يكاد لا يشبه الواقع وهذا بالضبط ما يجعله مدهشا. ذات يوم شيد ديلاتور نسخة مصغرة طبق الأصل عن الغابة تقطعها شبكة من الأنهار والروافد وأسماؤها من أصل هندي كان يقول إنه يلفظها كبريري.

«الخيال يتغذى من الأشياء البعيدة في المكان وفي الزمان» - قال هذه العبارة وكأنه يتحدث مع نفسه قبل خروجه من مناسوس بوقت قصير فعندما علم أنني مسافر إلى جنوب البرازيل انشرح وانفعل وقال لي أشياء لم أنسها أبدا. «السفر لا يجعل الإنسان أكثر صمتا فحسب بل ويفتح عينيه، فلصوت الرحالة الحقيقي صدى في نهر الزمن الصامت». عندما سمعت جملة معلّمي هذه أيقنت أن الرحلات العظيمة التي كان يذكرها ما كانت تتعلق ب حياة مليئة بالمغامرات كحياة مسافر وقد أغرى بلغز لا حل له بل تتعلق بمغامرة المعرفة، كمغامرة من يسافر ليتعلم ويتعلم ليتفكر. وقبل سفري إلى ريو دي جانيرو بأسبوع أعطاني كتيباً يقرأ على غلافه (٣) Reflexion sur un Voyage sans tin: «بدأت بكتابة هذا في فينيسيتير وانتهيت منه في مناسوس» - قال ديلاتور. رماني بنظرة متهمكة وأكمل: «كتابة هذا أخذت من وقتي عشرين عاما: ثلاث صفحات في السنة. يضع جمل في اليوم. هذه كانت رحلتي العظيمة. وعندما سلمني الكتيب في ذلك الصباح لم يستطع أن يخفي بعض لمحات الكأبة، ولعله التعب. بعد أسبوع تودعنا ويحضر ياسمين وأخيها حكيم، في

ميناء مناسوس وكان مازال فجرًا. سألت ياسمين إذا كان أرمساند فيرن موجودا بالفعل أم هو اختراع «جمعية متسكبيو». «أهو مرثي أو مجرد فكاهة من قبل ياسمين. واكتفت هي بالابتسام لديلاتور ولكن الخال حكيم وعدي بسرد تلك القصة يوما ما وقال: «يمكنني أن أقدم لك أنه مسافر لا يتعب أو بالأحرى رحالة يجمع أساطير وخرافات الأمازون».

بعد قليل سمعنا صافرة خافتة وقصيرة وشاهدنا ذهاب وإياب العمال والبحارة على متن السفينة وكان ظل نبتون لا يزال أروع من أي ظل سفينة أخرى. وحدها أوناش المرفأ العائم كانت مضادة ويدت معلقة في الفضاء ووسط تلك الظلمة الكثيفة كمجاس من النور ضخمة. لا ضوء قمر ولا ريح، ربما نفحة لطيفة رطبة آتية من حدود الليل، وكانت ليلة وداع. مشيرا إلى الكتيب وبصوته المعهود قال معلّمي: «إيقاع الجملة هو الذي يجب أن يبعث التعجب». وعلى ظهر سفينة نبتون وبالقرب من رصيف (٤) بدأت بقراءة ما كتبه ديلاتور، يومذاك بدا لي نصا غريبا ولكن قارنه في سنة ١٩٥٩ وتحمله نبتون ليس بنفس قارنه في سنة ١٩٨١. اليوم وبعد قراءته المتعددة يتجلى لي بيانا شعريا عن «الغريبة». هذه الرحلة بلا نهاية تستحضر أحداثا من حياة شخص يهجر بلدا أوروبا ليسكن في منطقة استوائية. مع مرور الوقت يستوعب هذا الشخص شيئا من «الآخر» ويوقن ولو بقليل من التخوف أن الوصمة التي كانت تدل على حاله كأجنبي لم تعد كثيرة الوضوح. شيء ما في صوته وفي حركاته يتكرر، يخسر بعض الشيء من رونقه الطبيعي الأول فتتزلزل أصوله الأجنبية. إن السفر يسمح بالتعاشيش مع «الآخر» وهنا يقبع التشوش والاندماع، شيء ما يفقد ونظرة أخرى تظهر. يتساءل الشخص في قصة ديلاتور: «ليس السفر أن نعرض أنفسنا لطقس همجية؟ كل مسافر ومهما كانت نيته طيبة ومهما كان قصده المحايدة أبدا، فإنه يخاطر بمحاكمة «الآخر» أكان هذا بوعي أو غير وعي بقصد أم دون قصد. ولابد لهذا الحكم من تشويه وجه «الآخر» فتتعلق على هذا الوجه كل شناعة للناظر واستعداداته الخلقية». ويستطرد الشخص: «إن أكثر الرحلات خصوصية تلك التي تسقط القناع للمناق ولفاض للمرفأ الأصلي. وهذه حالنا المألوفة التي تشمل خلاقاتنا مع العالم. لذة السفر سريعة الزوال لأنها مطعنة

بشعور الغقدان، الإحساس بالحرية في الأرض الغريبة هي صورة شيء نقتدر إليه، شيء نبحت عنه في ميناء الماضي..».

وقد يكون هذا ما حمل شخص ديلاور على السفر هادفا اكتشاف نفسه وهذا الاكتشاف، وهو بحث وضلالة بنفس الوقت، لا يبعد صورة «الأخر» التي يرسمها الراوي - المسافرين: صورة عابرة ومضمحلة ولكنها بطريقة ما موجودة في نظر من يبحر في مياه غريبة.

المسافر يتعاضد مع الآخر يعطي قيمة للنظرة ففي صمت النظرة كل شيء يحدث. الرغبة في أن يملكه وأن يملكه، الاستسلام والرفض والخوف من التلاشي في الآخر في سكون النظرة يصنع المسافرين صورة فتمتكن الذاكرة، على مدى الزمان، من أن تستحضرها، وأن تفقدوا وأن تعيد اختراعها.

من أين ينطلق شخص ديلاور المسافرين؟ من كينال في بريتانى: ميناء شديد الغرابة، لا أحد، أو لا أحد تقريبا، يستطيع تركه، من كينال يبدأ الإبحار في الأطلنطي، إبحار عاصف ينتهي في ميناء أيضا غريب في نصف الكرة الجنوبي، مكان بلا اسم، مقطوع عن العالم يسكنه بشر كمن كتب عليهم العزلة والتطويق.

ولكن عند استحضر الراوي ذلك الميناء يكمن المقطع الأشد غرابة في النص فإن به يخلق لغة، فيها، إيقاع الجملة يتغير فجأة ويتحول إلى خليط من لفظات جديدة، مؤنية ومهيبة تكاد تصل الشراسة: صوت الراوي - المسافرين يُذكر بصوت مجنون يصرخ بعدة لغات (5). وهذه السطور التي لا تعدى الاثني عشر، لكنها لا تنسجم مع سياق ذلك المكان الشعري وتبدو كعرس من الأصوات لا يطول: ضجة عابرة وسط ليلة هادئة، هذا بالفعل ما دفعني إلى الاعتزال عن ترجمة تلك «الرحلة بلا نهاية». عشرون عاما تقريبا مرت على لقائي الأول بديلاور ورجوعي إلى مناس. بحثت عنه في كل المدينة، عينا، ياسمين أخبرني بصوت ضعيف كالفنعة أنه في يناير ١٩٧٨ غامر في أعالي النهر قاصدا كاسيكاري، موقع يصل حوض نهر الأريونكو بحوض نهر الأمازون. ولم أعرف شيئا عن مصيره ولا في القنصلية الفرنسية في مناس. أما البيت الذي كان يسكنه، في إحدى الحارات المؤدية إلى نهر نيغرو، فمهجور. وأعتقد أن خلال بضعة أشهر سيصير بيتا مهودا: جذور الأشجار تشوه تماثيل الآلهة ديانا وتهدد جدارا كان يوما أبيض. في الدور الأرضي، أولاد أقذار

وفقراء يشمون الغراء (٦) ويأيديهم قطع من قحم يخربشون بها على الجدار الذي يحيط بفناء الدار ورائحة النتن والبقايا تفوح من الداخل.

وعلى أخضر الوجاهة وقد بهت، أقرأ جملة غريبة كتبت بطين «الطبيعة تسخر من الثقافة».

وها هو الصباح: أرى الآن الأولاد يتكلمون نائمين متضامنين وحرزاني على بلاط الفناء فوق الأرض الرطبة للبيت المهجور. ويسموي بالشرفة التي تطل على الجهة الشرقية أتخيل ديلاور يتأمل الأفق المائي عند فجر ضبابي، مسلما نفسه لمجري مياه النهر الهادئة. في هذا المكان يسيل الزمان كصورة حلم: يسيل في الليل المتبقي وفي لحظة النور التي تعلن وصول الصباح.

وقبل أن أتقدم عن الدار، يلتفت نظري ولد يخربش على جدار الفناء نظر إلي يتخوف، صامت، لا يتحرك. يحمل يده اليمنى قطعة قحم وكأنه قد نُبذ من الفجر. ينظر إلي من طرف عينيه أو هو يتظاهر أنه ينظر إلي. نظرت هذه جمعتني وأهشتني - كما في نص ديلاور - كأنه يريد من خلال تلك النظرة أن يؤكد شيئا كهذا: في الجوهر، نحن لفز مثل الخريطة التي فتننا في الطفولة.

× - Milton Hatoum كاتب برازيلي معروف من أصل لبناني. ولد في مناس، عاصمة محافظة الأمازون، في شمال غربي البرازيل سنة ١٩٥٢. يدرس الآداب في جامعة الأمازون الفيدرالية. أول كتبه «Relato de um Ceto Oriente» قصة شرق ماء نال عليها جائزة جابوتي لاهسن رواية في ١٩٩٠. وقد ترجمت هذه الرواية إلى عدة لغات منها الفرنسية والانجليزية. وفي سنة ٢٠٠٠ نشر روايته الثانية وعنوانها «Dois Irmãos» أخوان وبعد حاطوم من كبار للكتاب المبدعين في البرازيل.

١ - نسبة إلى بريتانى، مقاطعة في شمال غربي فرنسا (المترجمة).
٢ - أبنية من حطب يعيش فيها الفقراء، تبنى فوق أساسات تضرب في قاع النهر (المترجمة).

٣ - نشرته Palms Roy في مناس، بلا تاريخ.
٤ - اسم مدينة برازيلية، أطلق عليها هذا الاسم وهو عربي الأصل لأن طرقاتها كانت مرسوفة بالحجارة.

٥ - للقفوية أوديل اسكور، باحة الـ Orlém وجدت في نص ديلاور بعض العبارات المستعارة من قبل هنود وسكان الأمازون. الحقيقة أنها ترجمات مبدعة لعبارات وللفظان من لهجتين تسميان «نينغافاو» و«يانو» تتكلم بها الشعوب القاطنة قرب نهر نيغرو ونهر إسانا.

٦ - عادة يدمن عليها المشردون، فلفراء الأحذية إذا استنشق فعل كالغدر. (المترجمة).

(١) المشط

خالك تمنى ان ينح هذه المرة ويأخذ سيارة أبيه ويمتطيها كحصان أبيض، سوف يحولها الى مغناطيس يجذب البنات، سوف يملأها عن آخرها، سوف يمر على أصدقائه كي يتسكوا في المجمعات التجارية حتى تطفط عرقهم ببرودتها، هذه المرة سوف ينح ويركب الحصان، خصوصاً ان أباه توسط له عند أحد الضباط كي يساعده في اجتياز الامتحان، استجمع كل قواه اللذهنية وطرده كل المخاوف، عليه الآن ان يركب في قوانين السير.

لم يحاول ان يقف عند خطوط معبر المشاة، نهره الشرطي الراكب الى جانبه وقال له: (لماذا لم تقف عند خطوط المشاة.. الا ترى شخصاً يريد ان يعبر، رد عليه خالك وعلامات البرود تدب في وجهه: (لكنه هندي).

٤- ذو الشعر الناعم

ذلك الطائر الكبير الأبيض القادم من الهند لم يضع طريقه، وقف فوق سحابة ولاية سابل وقف بالوسيم ذي الشعر الناعم، وسقطت ضحكته قبل سقوط جسده في السوق الصغير. تراقصت الجبال البنية اللون وأشجار النخيل واللوبيان في عينيه، وتذكر العشرين سنة الشاقة التي دنسها في حفرة بمنزلهم العشوي والتي مازال المطر يبللها.. غاص في سائل وأصبح ينتهد بعمق وشوق كلما رأى رقصات العبيد، وينادى مشهورة ناحية ناحية السماء، ورجال اشياء يرقصون ويضربون الطبول ويتقاطر منهم العرق فيملأون الجو بصوته، ونساء بملابس ملونة تغني وترقص، بهوى الموسيقى والغزف على الجيتار، غير ان لا يملك واحداً، جاء اليه غمان بعد أن شحنته الأيام بالأمها، يريد ان يقاتل الفقر، كما انه يحلم بشراء جيتار والاتحاق بفرقة موسيقية، ومن يدري ربما سوف يشارك فيما بعد في أحد الأفلام الهندية، ليكون نجماً ساطعاً يدغدغ خيال المراهقين.

ابن عمه بحث له عن كفيل كي يمارس صنعة خياطة ملابس نسائية، قاده الى بيت برفرفين، كل غرفة تحتضن سبعة أشخاص، وكل شخص يحاول ان يمسك بأكثر قدر من الاحلام بيديه وعقله. اعد ابن عمه احتفالاً مصغراً بمناسبة انضمامه لفافلة العمال، طوى مع زملاء آخرين عشاء يتكون من الدال والنباتيات والمصالة، لا يهم البذخ هذه الليلة، المهم هو الاحتفاء بأي عامل جديد قادم من الهند.

اجتاز التدريب على الخياطة بسرعة ومهارة اندمشت لها معلمه، خصوصاً التطريز واستعمال الماكينة، ونجح في مهمته وبدأت النقود تصل شهرياً الى والديه، وكثيراً ما يذكرهما لرفائهما بأنهما دائماً ما كانا يخذلانه مع الحطوب موسيقى منذ ولادته، حيث كان أبوه عضواً في فرقة شعبية تشارك في الاعراس البعض من زملائه يستهزئ منه بينما الآخرون يعرضون أسناناً نخرة ويهزون رؤوسهم اعجاباً به، مرة صرح له أحدهم

حظ ذلك الشارع من السيارات قليل.

لم ينزل مطر في ذلك اليوم، ولم تمطر السماء نقوداً. هو يوم الجمعة.. فضاء أبيض، تطير فيه الأرواح وتنفض عنها غبار عمل اسبوع، يوم يتأهب في جوفه الهندي الأسمر للفوضى في سوق روي المنقط بأقارانه، هناك سوف يقابلهم، سوف يطيعون البصاق وأعقاب السجائر في الشوارع، سوف يذوبون في سيمنا النجوم الحاملة، وبعدها يسهرن بضحكاتهم المقلقة بالحنين في مطعم جيسترام.

يلبس أفضل ملابس، يدهن رأسه بزيت الفارجيل على نعمات أغان هنديّة كان قد شاهدها في فيلم لاميتاب باتشان، يرقص معها ويدندن، يأتي بالمنشط ويسرح شعر رأسه، يخرج من البيت تاركاً عفونة الاسبوع تمتطي رائحته، يشفي مستحضراً ظفليه وأمه وأباه ويميل آخر الشهر، يقطع الشارع بقدمين قصيرتين وفي نفس الوقت يواصل تسريح شعره.

تمر سيارة صاروخية يسبقها صوت رخيخ

يطير المنشط، ويسقط في أقرب قمامة

لكن، حظ ذلك الشارع من السيارات قليل.. قليل

(٢) تشبه

قبل ان تصل السيارة كان الجبل يلد خرافاً

قبل أن ينزل المطر حاولت الخراف قطع الشارع بأجسادها الحادة، ضغط السائق بقدمه المغطاة بنمال اسود لامع على فرامل سيارته، خففت السيارة سرعتها مجبرة، تكسر صوت للفرامل وأرعب اجهاض الجبل، غضب السائق بشدة ووجه كلامه للراكب بجانبه: (تبا لهذه الخراف.. تريد ان تفعل مثل الهنود).

(٣) امتحان

تحت شمس ضاحكة لصباح مرتجع، تراود خالداً آمال في اجتياز امتحان السواقة بعد ان سقط في حفر ستة امتحانات، تمضغه الرسوم التي يدفعها أبوه في كل مرة يمتحن فيها، ذاكرته تطار، معلمه الهندي الذي كان يجلده بقواعد اللغة الانجليزية، ظل المعلم يمتحن طوال العشر سنوات من وجوده في عمان ولم يحصل على رخصة القيادة، استعصر ايضا صوت الصفعة التي وجهها مدرب السواقة العماني لخد احد اقارنه، بذاعة صوته مازالت تتردد في انيذه حينما قال موجهاً كلامه للهندي المحمر الخد: (كلب.. عشرة اختبارات.. ما قادر تنجح.. ويدهك تكسر منظره السيارة.. تعبتني).

* قاص من سلطنة عمان.

انه رأى في حلم يراقص ممثلة مشهورة ويدافع عنها ضد عصاية لصوص. وسامته تشعل الجسد بين زملائه، خصوصا اذا ما شاهدوا الاعجاب ينطلق من عيون النساء اللواتي يحضرن لفيلمه ملايسون.

وقدرا دحل قلب عائشة بمجرد رؤيتها لشفتيه الحمراوين، وصرحت لصديقاتها بذلك وانها بصدده ان تضعه الى صندوق أسرارها، وإن الهنود لا يفتحون صناديق الأسرار لأي كان أو أنهم لا يجيدون فتحه. اصرت في ذلك اليوم أن يأخذ لها المقاسات بنفسه، اقتضت عيون زملائه غضبا وغيرة. امتاح قلبه واحضر شريط القياس ومرره على جسده الناعم الذي لم يلامس مثله من قبل، وحينما وصل منطقة الصدر فاح دمه، وفاح دمها، ولكنه كان حذرا جدا حتى لا يقع في خطأ ويسقط في غيابه السجون. ثم دعت الى بنتها بصوت منخفض محاولة توصيل الرسالة له بعريضة مكسرة، وخرجت تاركة بخورها وعطرها يتوغل في كل نقطة بالكناك.

دب اللقلق في أوصاله واستشار ابن عمه الذي هنأه على هذا الكنز وطمأنه بأن عائشة امرأة مملقة، وانها تعيش وحدها بالبيت.

× × ×

طرق الباب بخوف كأن أحدا يطارد، ظهرت له ملباس النوم، تطاير منها عطر الهاسمين، دخل، وسبحته، الا ان اللقلق بظلي دمه، اجلسته على كرسي جلدي، ركبت في حضنه، حاولت معه كثيرا، كان قلبه يشتعل ويهتاج، الا انه لم يعرف سببا لفظه، غضبت بشدة، بينما هو مستمر في مكانه غارق في نهم لم يألفه أبدا. هنأت من روعه، ثم حضرت له العشاء، ورويدا رويدا بدأ يشتعل من جديد. لكن هذه المرة غاصا معا في ليلة نارية لم يحلم بها هو، ولم ير مثلهما في أي فيلم شاهد.

صار يراودها مرتين في الاسبوع، حتى انه بدأ ينتفخ وكرش يتكور، ووسامت بدأت تتحلل شيئا فشيئا، بعض زملائه سخروا منه بسبب الغيرة التي كانت تشر فيهم، نشب نزاع حاد بينهم، تدخل ابن عمه ونقله الى بيت آخر، غرفة جمعت مع خمسة آخرين، العدد اقل من ذلك السكن، ولا توجد سفريات كالتي يواجها هناك، وتلقى ترحيبا لا يوصف من زملائه الجدد، ودار حديث عن عائشة وقصص الحريم وما يحدث من مواقف داخل دكان الخياطة، وعند منتصف الليل، بينما كان يقص في النوم، أحس بوحز في مؤخرته، نهض مفزوعا وكان كابوس نهشه، امتصه الخوف حينما رأى خمسة أشخاص حوله يتغامزون ويحدقون فيه، لعب يتساقط من أفواههم، أحس انه في كابوس وسوف يستيقظ منه في الصباح ويذهب الى عمله الذي أحبه، ومن ثم يتجه الى مواعده الاسبوعي حيث المتعة والحب، وقد قرر عند نهاية هذا الشهر أن يأخذ اجازة ويؤزر بلاده وأهله ويشترى الجيتار من هناك لأنه أرخص بكثير. ولكنه لم يكن كابوسا حيث أسسوا به، وتناوبوا في اغتياله طوال الليل.

جاء الصباح وهب كل منهم الى عمله بعد أن عب كل واحد منهم شيئا مع الطبيب، أما هو فلم يستطع أن ينهض من على الفراش الذي كان لزجا، كان البيت خاليا، أخذ يجوب بصعوبة ناحية المطبخ. بعد دقيقتين فقط.

سيارات اطفاء غاضبة تصرخ في وجوه الجميع.

طائر كبير أسود، يطير. يطير بعيدا حاملا معه الحنين ناحية بلاد واسعة.

(5) لثايات باتجاه السماء

١ - يا عائشة السريعة.

٢ - هرب من المزرعة وركض باتجاه الجبال التي استقبلت لثايات، جلس تحت أقرب ظلال ليهديء من روعه.

٣ - كانت تحتضن صباح مساء امامه، تنكرو مؤخرتها في خياله عند الليل، ويبدأ في مداعبة سريره.

٤ - واصل الركض باتجاه السماء سقط مدعورا في حفرة، انفرزت صخرة مدببة في قدمه، الا انه واصل الركض بقدم ونصف.

٥ - كانت تكشف عن جزء من صدرها خلف الحفاف، تضطك مع اخوانها الصغار ضحكات غنج، ذات مرة، سقطت، طار ثوبها، اكتشفت ساقان يضيانان لمعتا تحت ضوء الشمس، بينما كان هو مبتليا نذلة شائعة الطول، اشتعل دمه وكاد أن يسقط وحصيلته تلك الليلة ساتان يمتص منهما رحيقا مالحا حتى يهل الى فوهة البحر، مسرحية كل ليلة.

٦ - رأى أعشى تعصر نفسها بين الصفور، زاده الفزع وهرب من ذلك المكان واصطلم بغصن شجرة، شج رأسه، سالت دماؤه التي ذكرته بتلك الدماء الحارة.

٧ - المزرعة ساكنة، وكان يفغو تحت شجرة ليمون، ففتح باب المزرعة، استيقظ ورأها تدلج، وسألته بصوت ناعم عن أبيها، رد بهزة من رأسه: (ما فيه معلوم- اليوم- ما في جاي)، كان الخبر أراحها، توجهت ناحية ساقية الماء المواجهة له تماما، جلست بعد أن رفعت ثوبها، غرزت ساقيهما في ماء الساقية، قدماها طرطط الماء، فاح الدم في كل انحاء جسمه، اتسعت حدقتا عيني، انتصبت الأعصاب، امسك احدها بقبضة يده وكانت لشجرة ليمون وكسرها، نهضت هي واتجهت تتمايل ناحية التخيل، تحتضن لتلتقط غصنا أو حجرا لتلقفه ناحية الاشجار، تسقط لحافها فترجعه.

٨ - رأى عقربا تدلج في جحر احد الجبال الساخنة، الشمس تحرق جرحه، يزداد لثايات، يعرف أنهم يطاردونه، سوف يسجن لا محالة، سوف يجلد ويقتل، هذه النعب وسقط في ظل شجرة جبلية.

٩ - لم يستطع ان يهدئ من ثورته، لم يكن في المزرعة أحد غيره وغيره، وكل يوم ترسم له مشهدا يفنذه في دماغه وقت الليل، اليوم ربما مشهد من نوع آخر، مشهد غير خيالي، ودون دراية تنقلت قدميه ناحية جسدها الطري، يحضنها من الخلف، يضط على صدرها، يرقدها على العشب، ثابت تحته مثل قطعة سكر، اشتعلت للتأوهات، اهتزت المزرعة.

١٠ - ها هي قدماء تنقلت من جديد.

١١ - يا لثمة الجبل الشاهق، صخور تحطمت بعيدا عن قلب الجبل.

اليساءات الهلونة .. تلوين اليساءات

عاطف أبو سيف *

فارتسمتا عليهما إلهين عبدتهما ليالي وأمامي فيما كان حلمي يثابر ليعتلي صهوة الجدران الخزفية، والمقهى يلغظ رواده فنبقى موجتين خضراوين يعشوشب فيهما الدهر حبا. تقول: أيا من حلم لا تدركه أقول: والاتي!! تقول: بحثك عن سؤال غامق أقول: الاجابة داكثة. - اللون! - الألوان ... وجاء المساء أحمر فنهشت اللفهة جسدينا في كل ثانية فراق واستفحلت فينا شهوة العناق. جلست قبالتني تمصص شفثيتها، ترسم أياهما القادمة، تمعج عن تخيل نفسها بدوني / وحيدة فأتلو مرثية عمري الآتي، أردد لها فيها أن الأمطار جبال غيوم والبحر عالم آخر، لم أعدها بشيء غير الحب. - والمستقبل، غمست أياهما في غابات شعرها ثم سوت من وضع قميصها القطني، وغفت في احتفالية أخرى، ثم !! ثم بانث غيوم داكثة، فعل مساء أسود غائم، سقطت مزهرية اليلك وهي تحاور ياسها مني / من صمتها وقلة حيلتي، والتلج المتكدس في قلبي. - صحراء من تلج ... - أنت وهمت أن تخرج لولا الصوت، صوت خرج يقول أن لا طاقة لي لاحتمال اخفاقات تجيد هي طليها في مخيلتها. - تلج من صمت، أنت لم أصمت غير أنسي لم أستطع أن أتقدم لخطبتها كما أردت، لم أحدثها عن النزيف الذي يفرق أيامي حزنا أسود، وليلا قاتما، شيء يقتل أحلامي، يبعثر بيدرا من لحظات رسمناها، لا أستطيع قوله لها، شيء لا أستطيع الافصاح عنه - صورة أخرى عن الصمتا رمتي

طرقت الباب ففر صمت الغرفة من ثقب في زاوية الجدار. حملت أعذارها في قرية مثقوبة، وهي تتعلل بالندم وتتعذر بالدموع، لتعلن حزنها وتقدم براءتها من جريمة لا يتعاضلها موت. - الخيانة!! لم تخني، ولم أعثر في المعجم عن كلمة تصف فعلها أرق من الخيانة. توالت أيا من وتدرجرت لقاءاتنا العقيمة، وغداة تقابل ظلينا تغرب شمس في ثوب أزرق تخطيه بوهج الظلام. - تكسرت أحلامي، وصوتها صفيح عربة صفراء وصمتها صدى وهم صدى، وأنا ضائع بين كراكيب الأحلام المحطمة، وخروشة الأصوات البعيدة الآتية من أيا من لم تكن. عند المساء الأزرق كان لقاءنا الأول، الغرفة زرقاء أيضا، المكتب تشويه سماء أخرى، والمقعد نقطة حبر غامقة، وجسدي يقترب تفاصيل السكون، حركة الظل من فتحة الباب بين جيثة وذهاب، وأنا أقلب ذاكرتي لعلي أجد فيها ظلا يشبهه، ولما فشلت في العثور على ظل جسد بهذا الإيهام، كان الجسد لا زورديا والشعر من غاب ... ؟؟؟ - إنها الموظفة الجديدة، بعد المساء الأصفر تشعبت أحلامنا جدران ليالينا، لهونا في لعبة الأيام نزواج بين حلم وآخر، نفاضل بين اثنين هما واحد، الطاولة خضراء، والكؤوس ملوك يتوجهها البخار، ورغوة الكابتشينو من قشقة رش عليها شهد شهوة تنتظر وثبتها المحققة. مسحت شفثيتها بمنديلها الأخضر

* قاص من فلسطين

السكوت. سحب نفسه في تلايب السكون والظلال المسكونة بالرماد وأعطى صهوة الصخب ثم انهار في أدغال الذاكرة. يذاه مشبكتان على الطاولة ورأسه يهوي بينهما في قعر مزركش بالتجاويف عيناه سوداوان ودمعه قطع فحم تسبح في مجرى نهر على خدوده الملتهبة. لم يكن له / لي بد إلا الحضور. -

النهاية أجمل الأغاني التي نغزفها حين ننثني والمساء ألوان طيف متباينة، قوس قزح مثقل بفرح آخر. ارتضى الطيف من النافذة حين دخلت الغرفة الرمادية. انهار لحظتها، كان حضوري أشهى من حبة مانجو جورية الخدود وهو يعتصرني في مساء آخر. حدثه عن الهزيمة التي دفعتي للقبول بها وعن الخواء الذي فرض في داخلي لما تركني وحيدة أقام الليل... كنت أحبك ولما يستبد قلبك بقلبي وما كنت أراني أحب غيرك لم تفهم حاجتي للحب بقدر إدراك لمقدرتك على العناد. كيف تركني لي أن أقبل بنفسني سلعة في سوق الأحلام، أستغفل عمري بلحظات فانية. كان صمكت أصفر كالورقة التي أكتب لك عليها لأحزاني كل مساء وأنا أستعيد شهد الماضي وطراجة الهزيمة. - صمت قاتل صحراء من تلج أنت قلت لك ألف مرة إننا بحاجة لهذا الحب وبحاجة لحمايته. الخاطبون كسروا باب بيتنا خمري اللون يطلبون يدي وأنا لا أقوى على الاستمرار بقول لا عندما تصبح أمة لائمة - لماذا !! أنت نفسك لم تمتلك إجابة تبرر هذا الرفض الذي أصبحت عبدة له. تهرب - - سؤالك أبدي وبين الأبد والوجود تضيع حكايتنا. ماذا كنت تريدني أن أفعل! سئمت أغانيك الحزينة وراياتك السوداء. لم يكن لي مفر من الانسحاب الصامت. ألملم الطيف من غرف قلبي الأربع، أسحب أجده، أعاد الزحف بين الأبد والوجود، بيني وبين نفسي وأنت! - أتركيني أحاول الفرار من براري حضورك الهروب طعم آخر للهزيمة. تراك تدرك ذلك، وتدرك أن النسيان مذاق آخر للتذكر، والنوم جولة أخرى من الصحو الآخر. قد أستطيع المغادرة الآن،

بخمسة نظرات، وهي تخرج خاتم خطبتها، وكان ذلك أول عهدي بذهب من فحم أسمر، ولما كان المساء الأخضر كنت وحيدا أرمي ببرد الحب على ورقة الحلم فتتهاوى مدن بنيانها بشق الروح أضرحة لا يزورها إكليل غار. طويت القلب وللمت الذاكرة، وعشت أيامي، روضت جسدي على مكان مقفر من صر الأحلام المتعفنة وحفيف الظلال النتنة وماء القلب الأسن، كأنني عشت عالما آخر، كوابيس وهذيانا. آليت ألا أموت فاخترت الانتحار فأنتدني عابر سبيل أصفر الوجه. - مساء آخر وذهب وكانت الحياة، وجاءت الآن. الآن مساء آخر. دخلت المكتب منطوية بلا لون ولا طعم، كالماء جاءني النسيان رغم خريطة الارتطام الأبله بين جسدها والظل المرعي على السجادة البعيدة. - لا تزعم أنك نسسى - أذكرك ساعات مرت عليها أيام قبرتها شهور دثرتها سنون ولت في معطف الدهر، خلالها تزوجت من رجل لا تعرفه، جاء في مساء لا تذكره، طرق بابهم يتوسط أهليه، دخلوا وقرأوا الفاتحة، وفقت/ فقات زغرودة مبيتة. وهم بها وتزوجا. وتركنتي قطلة تحترف المواء الصامت، رموشها من سيقان غابات المقبرة/ شواهدا أنا. تركها في مساء لا تذكره أيضا. وتزوج ثانية وثالثة وخامسة. - ورابعة

وجاءت الآن لا طاقة لي لابتلع الموج من بحر نائم. أصغيت لصخب التشيد وهي تتلو بيانات التعليل، تعيد لوحة أنزلتها عن جدار المكتب/ تعيد أيامها. رجوتها الصمت فتوسلنتي القول. لم يكن في جيبني ماء للحب لأسقي به بذارها. مسحت دمعتي الجافة منذ سنين وتركت الغرفة لنحيب أيامها.

- ٢ -

أي مساء هذا نهاره غابة برتقالية الشكل وسماؤه بحر عميق وأنا أقف أمام حضوره الفائق، أهضم مساحة الغياب بغمزة من الحكاية حين طرقت الباب ودلفت كأنني لحظتها أصبحت وجها لوجه معه / معي للمرة الألف قبل لحظة البداية. لم أقل شيئا ولم أقصد

قلعة محصنة

أمين صالح *

(٥)

الأرض تمتد أمام عينها، ساعة الغسق، مثل بساط رمادي
يشطر المدى جهتين. نهار في جهة، وليل في جهة. يلتقيان
في حدقة صافية كالنبيج. وعلى ضفاف الحقول، هناك،
تركض الأرواح اللضالة باحثة عن مأوى.

صيفاً بعد صيف، في مثل هذا الوقت، تمكث العجوز أمام
بابها المفتوح، ترقب الطريق، وترضع الأفق كي يبشرها
بقدوم الأبناء ما إن يشم شذا خطواتهم.
صيفاً بعد صيف، تركض شعرها الأبيض بالورد لئلا يمر
الأبناء ولا يطرقوا باب نومها الطويل.

(٦)

لم تكن قلعة محصنة بدرجة كافية
بالأحرى، كانت هشة مثل غيمة.
أمام اختراقات المفاتيح المطرزة بالخيانة.

(٧)

بخطى خفيفة يعضون جهة البحر
بعيون صافية كالأفق، وجباه مرشوشة بالملح والزبد
يخوضون في مخدع الجزر، ويرجون المياه موجة موجة
يرمون شياهم على مائدة المد ليستردوا ما أخذته المد:
أسماك

وقواق

وغرقى لا يعرفون أنهم غرقى.

(٨)

الباب موصد
لأن أحداً لم يطرقه.

(١)

الزمان يتدلى فوق امرأة جالسة لصق الجذع،
ترفو قميصاً لابنها الغائب.
الزمان يتدلى فوق حاضرم المرأة
التي تهبط سلالم الأمل
لتهدي ابنها قميصاً من حليب.

(٢)

انصدروا من التلال البعيدة، نزلاء الخرافة، مع حكاياتهم
وأزيائهم الغريبة، ومن معاصمهم تتدلى أوطان تتأرجح
مثل سلال فارغة. جاءوا لينثروا بذور الحكاية في أحداق
أطفال ما سمعوا بالحكاية من قبل. غير أن الأحداق كانت
مطفأة والأطفال موتى.

عادوا خائبين إلى تلالهم الغابرة التي تتساقط عليها
شهب خفيفة كالريش.

(٣)

الزوارق تمر، الرياح تمر، اللقالق تمر.
والآن،

الضفة وحيدة مع رجل وحيد
لا يعرف أن يكلم المياه.

(٤)

مضى المسافرين محدودب الظهر
كمن يحمل على ظهره كومة من الرصاص.
وكلما توقف ليسترخ، مسح العرق وتمتم:
كم هو ثقيل هذا الوطن.

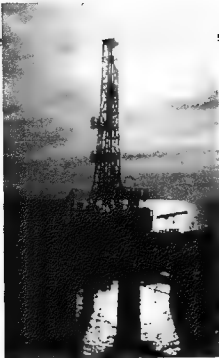
* قاص وناقد من البحرين

هل الخليج

نفط

فقط؟

طالب المعمرى



هل الخليج .. نفط.. هل هو أرض جرداء من غير زرع ولا ضرع. هل هو صحراء وجبال من الرمال. لا أول لها ولا آخر. هل هو أرض فضاء تسرح فيه الرياح والفراغ والعزلة ثم أتى النفط وغير عليها سافلها وسافلها عليها.

هل هو فعلاً مختلف .. متغير. منقلب من حال الى حال. إذن تلك التساؤلات يحق طرحها الآن بقوة بعد ٧٠ سنة، ٦٠ سنة، ٥٠ سنة، ٤٠ سنة، ٣٠ سنة. من النفط ومن التغيير.

فالخليج والحالة هذه ليس نفطاً فقط فهناك حياة كانت وارتبطت بالمكان بشكلها البسيط والمتوسط، ولا يمكن رؤية الجيزان بعين واحدة وترجيح كفة النفط بأنه هو ولوحده فقط الذي خلق «الحياة» في هذه العزلة المسكونة بالصمت والسكينة التي تجرح الفؤاد. لا أحد ينكر قسوة الحياة وقسوة الطبيعة والشمس المخصصة لنا وكأنها أرسلت فقط هبة ساقطة ماحقة.

مع كل هذا اليس واليباب الطاحن كانت ثمة حيوات هنا. هناك. ثمة قبائل تتحرك. جيوش وقادة. فرسان لوتنهم الشمس بصفرتها والصعراء بورسها، ثمة أماكن حفرت براكينها في الوجوه. عين النسر الذي تلمحه في الوجوه، والذئب الكائن الإنساني الذي يراوغ الحيل والطبيعة هو الإنسان الذي شكل حياته، ونحتها بإزميل الإرادة دون كلل أو تذمر. دون أن ترحل الأرض تحته أو يهجرها ويدون أن يطوفه الزمن بالكواكبس أو ينطوي مثل لغافة في «كلندر». تذرية الأيام مثل كحل العين.

عاش الإنسان في هذه البقعة في ساعة القضاء الصموت وكشف أمه الأرض بتمسوجاتها بين جبال وهضاب وصحارى لا تعرف الغريب. كانت الواحات، الحصن الذي يتخذق فيها من تلك الجبال الناعمة التي تلتهم الرواحل وكلابها دون رحمة، وكانت تراتيل السمردفة في ليل الوحشة حين يقرس القمر نصاله المضينة في خواصر الككبان، فالحياة، كانت قبل النفط، وكان شكلها البدوي والقروي السائد حينذاك، لا بحسب تصورات الآخرين بإنعامها فعلاً. حيث تساوت لديهم أصادية النظرة المسبقة والمنطمية

والسطحية أيضاً بأن الحياة هناك في «الخليج» اندلقت مع قطرات النفط. ومن نفس الانبوب أيضاً. يمكننا أيضاً القول إن الخليجيين أنفسهم ساهموا وساعدوا وكرسوا هذه الحالة وذلك السلوك وهذا التصور النمطي عنهم وعن أوطانهم.

فالخليج بعد هذا العمر.. هل هو «بلدان» هل هو «أمة» أو «أمم» هل هو حالة أو شكل مادي مستورد. هل هو «أنابيب من النفط».. هل هو شوارع، سيارات، هل هو «مهرجانات تسوق».. هل هو معارض فلكلورية وديكور هل هو هلامي من الصعب تحديده والمسك به.

إن ما أحدث النفط في الخليج يعتبر نقلة نوعية بكل المقاييس. لكن ما هذه النوعية؟ هل النوعية أن نستورد نيويورك، أو سيدني أو شيكاغو بناطحات سحبها، وزجاجها اللامع وسياراتها الفارهة؟ هل نستورد من تلك الاتجاهات محطات وأجهزة التليفزيون والإذاعة ومطابخ الصحف والورق الملون لنقول إن هناك دولاً؟ وهل ينفع معه أن نلون تلك المحطات بمذيعات وقارئات الرغبة.

من بعض الأقطار العربية لنقول بأننا في مستوى الحدث؟ فالخليج الآن.. يحتاج الآن، لأن يرمم الفجوة بين ما شهده من أحداث وما عرفه من تطورات مادية (مستوردة جميعها)، وتلك التي يحتاجها أو سيحتاجها آجلاً أم عاجلاً وهي الجوانب الثقافية المعرفية التي كانت مغيبة أو شبه مغيبة. فبالرغم من المحاولات الخجولة لايزال الطموح كبيراً ولا يتناسب مع الحاجة التي تصاحب يوماً انتقال الأمم من طور الى طور.

ويجب ألا نخجل من أن نقول إن الإبداع في منطقة الخليج العربي قليل قليل والمبدعون محدودون والفعل الثقافي الحقيقي مغيب ومهمش.

والحالة الثقافية العابرة والسطحية هي السائدة.

بين التوثيق الروي للتاريخ وقوة الحكايات

عن «باب الشمس» للياس خوري في زمان الانتفاضة الثانية

فخري صالح *

تعيد «باب الشمس» (١) قراءة تاريخ فلسطين من خلال سرد حكاياتهم التي تتناسل من بعضها بعضا على طريقة «الف ليلة وليلة»، حكاية تطلع من حكاية الى أن نصل في النهاية الى لحظة التحام الراوي بمن يروي عنه وله، خصوصا أن الراوي في هذه الرواية الكبيرة هو جزء من الحكاية نفسها يروي للأخر ولنفسه وكأنه شهريزاد التي فيما هي تروي لشهريار حكاياتها الكثيرة التي تتوالد كل ليلة تتذكر حكايتها هي وتتساءل عن مصيرها الشخصي عندما تنتهي الحكايات وينتصب الموت المهود في النهاية.

ينسج الياس خوري من كسر الحكايات الشخصية للفلسطينيين مادة روايته مقيما معمارا تتداخل فيه حكايات شفوياته وتراكم ويضيء بعضها بعضا ويوضح البقع الغامضة في بعضها الآخر. وإذا كانت الحكاية المركزية في الرواية هي حكاية يونس الأسدي، الرجل الذي يرقد في مستشفى الجليل فاقد وعيه، فإن حكاية الراوي نفسه، أو حكايات أم حسن وعدنان أبوعودة ودينيا وأهالي مخيم شاتيلا، لا تقل مركزية عن تلك الحكاية الأساسية التي تشد الحكايات الأخرى الى بعضها بعضا، والتي يقوم الكاتب بتضمينها في جسد حكاية يونس الأسدي

* كاتب وناقد من الأردن.

وتوزيعها على مدار النص للوصول في النهاية الى لحظة الموت وصعود الحكاية الى أعلى، والتي سده التاريخ المخادع الذي يهزم الكائنات. تقوم رواية «باب الشمس» على واحدة من حكايات المتسللين الفلسطينيين، الذين كانوا يحاولون العودة الى فلسطين بعد ضياعها عام ١٩٤٨، فقد شاعت في بداية الخمسينات ظاهرة العائدين خفية الى وطنهم بعد الطرد الأول. أعداد كبيرة ممن سئموا أيام المنفى الأولى كانوا يتسللون عبر الحدود والأسلاك الشائكة وخطر الموت لكي يعودوا الى قراهم المهتمة وبيوتهم التي سكنها آخرون، يهود وعرب، ليعودوا ويطردوا مرة أخرى أو يقتلوا على الحدود بين «إسرائيل» والدول العربية المحيطة. لكن حكاية رجل المقاومة المتسلل يونس الأسدي تتحول في الرواية الى حكاية عشق ورمز صمود وشكل من أشكال المقاومة الديموغرافية للوجود الصهيوني. وهكذا وعلى مدار ثلاثين عاما، وأكثر يذرع الأسدي الجبال والوديان بين لبنان والجليل الفلسطيني ليلتقي زوجته نهيلة في مغارة سمها «باب الشمس» وينجب من زوجته عددا كبيرا من الأولاد والبنات مبقيا صلة الوصل بين الفلسطينيين اللاجئين والباقيين على أرضهم. إذ يحول الياس خوري حكاية المتسلل الى نموذج تاريخي، ثم يقوم بتصعيد هذه الحكاية لتكون مثالا

ورمزا، تحضر الحكايات الأخرى التي يرويها الراوي (د. خليل) عن جدته وأبيه وأمه وعشيقته شمس، أو يرويها على لسان الآخرين ممن صادفهم أو سمع عنهم من الفلسطينيين، لتعود الحكاية الرمزية من ثم إلى أرضها الواقعية وزمانها الراهن.

تجاذب رواية الياس خوري قوتان : قوة الترميز التاريخي من خلال حكاية أبي سالم الأسدي وزوجته نبيلة، وقوة الحكايات اليومية الأخرى التي تشدنا إلى فجائية الواقع ومأساته وعنف التاريخ الذي كتب حكاية الفلسطينيين بحروف من دم. ومن هنا يتجادل التاريخي مع اليومي في عمل روائي يكثر من ذكر كلمة التاريخ على لسان الراوي الذي تنصفي من خلاله كل الحكايات.

«الوهم يعطينا شعورا بأن الحي يربث حيوات كل الآخرين. لذلك اخترعوا التاريخ. أنا لست مثقفا، لكني أعرف أن التاريخ خدعة كي يوهم الإنسان أنه عاش منذ البداية، وأنه ورث الموتى». (ص ٢٥).

«هذا هو التاريخ ستقول لي. لكنني لم أعد معنيا بالتاريخ، حكايتي معك يا سيدي ليست محاولة لاستعادة التاريخ.» (ص: ٣١٠).

يحاول الراوي الذي يستخدم دواء الحكاية ليوقف يونس الأسدي من نومه الزاهب باتجاه أرض الموت، أرض الأبدية الجحشاء بتعبير محمود درويش في قصيدته «جدارية»، أن يسائل مفهوم التاريخ عن تراجيديا الفلسطينيين المستمرة بسرد قصص لا تحصى عن الخروج الكبير عام ١٩٤٨، عن حكايات اللاجئين خارج أرضهم، وعن ضحايا المجازر أثناء الخروج وبعده. وهكذا تطلع الحكايات المأساوية بعضها من بعض في عمل روائي يهدف إلى إخبارنا عن عسف التاريخ وقسوته وتنكيله بضحاياها. وعلى الرغم من تشديد الراوي على وهم التاريخ فإن الوقائع التي يسردها، والقصص التي يضمونها حكاية يونس الأسدي والتي تتوزع فصولها بين قصص الآخرين، تعيدنا على الدوام إلى ملموسية التاريخ وحضوره الضاغط في رواية «باب الشمس».

إنها إذن رواية عن التاريخ، عن استعادته ومحاولة قراءته من خلال سرد القصص التي تحتشد في هذا العمل لتفويض من بين ثنايا الكلمات وتعيدنا إلى كتاب التاريخ نفسه الذي استعان به الياس خوري كثيرا لكتابة «باب الشمس» (٢). لقد وظف الكاتب الوقائع التي أوردتها كتب التاريخ والوثائق والحكايات التي سمعها من أفواه الفلسطينيين، الذين كانوا ضحايا التاريخ، ليدعم حكايته الرئيسية عن يونس الأسدي، العائد الذي عاد إلى فلسطين ولم يعد، ولكنه استطاع أن يحضر من خلال زوجته وأبنائه الذين أنجبهم منها في رحلاته من لبنان إلى مغارة باب الشمس. وبهذا المعنى تتحول حكاية يونس الأسدي التي لا تعدو أن تكون مجرد حكاية من بين حكايات كثيرة عن المتسللين الفلسطينيين، إلى حكاية رمزية عن البقاء والصمود رغم المجازر والمذابح التي ارتكبتها الصهيونية بحق الفلسطينيين. إنها تعبير رمزي، محايث للتاريخ ومتجاوز له في آن، عن بقاء أكثر من ربع مليون فلسطيني بعد نكبة ١٩٤٨ على أرضهم وتنازلهم ليصبحوا مليوناً بعد حوالي نصف قرن من الزمان. فهل قصد الياس خوري إلى التشديد على الصراع التاريخي، بين الفلسطينيين والاسرائيليين، الذي يركز بصورة أساسية على المسألة الديموغرافية؟ لا تحاول الرواية، في مادتها السردية الكثيفة، أن تقدم اجابات على سؤال التاريخ ونهاياته، ولا تسعى إلى فتح صفحاتها الأخيرة على أفق المستقبل الذي يبدو غامضا مليدا بالشكوك زمن كتابة الرواية (٣)، بل إنها تسعى، على النقيض من ذلك، إلى تذويب سؤال التاريخ في ثنايا الحكايات. إنها مشغولة بفهم التاريخ وبإيجاد تفسير لما حدث من قبل، ويحدث الآن، عبر استعادة الحكايات، جميع أنواع الحكايات التي يسردها الراوي على مسامع يونس الذي لا يسمع في غيبوبته التي طالت وقادته إلى أرض الموت في نهاية الحكاية. لكن هذه الحكاية لا تسعف الراوي في إدراك ما حدث والتوصل إلى أسبابه. بهذا المعنى

تبقى الحكايات مجرد بقع على جسد التاريخ لا تفسره ولا تجعل الراوي يدرك معنى الهزائم وتراجيديا عيش الفلسطينيين المستمرة ويمكن أن نزول كلامه التالي الموجه الي يونس الغارق في غيبوبته ، في هذا السياق:

«أنا لم أكن مهتما بالحكاية، أنت تعتقد أنني بحثت وسألت كي أجمع حكايات الغابسية، وهذا غير صحيح ياسيدي الحكايات جاءتني دون أن أسعى اليها جدتي كانت تفرقني بالحكايات، كأنها لم تكن تفعل شيئا سوى الكلام. وأنا معها أثأب وأنا، والحكايات تطمرني. أشعر الآن أنني أزيح الحكايات من حولي كي أرى، فلا أرى سوى البقع، كأن حكايات تلك المرأة تشبه البقع الملونة التي تطفو حولي. لا أعرف قصة كاملة.» (ص: ٣٤٨).

يمثل الكلام السابق تعبيرا مختزلا شديد الإيجاز عن الرواية كلها. إنها في الحقيقة طوفان من الحكايات التي تتقاطع فيما بينها لتقدم صورة غير مباشرة لتاريخ الفلسطينيين بعد النكبة. صحيح أن الياس خوري يختار أبناء الجليل لتقديم حكاياتهم، لقرب الجليل الفلسطيني من لبنان وتشابه اللهجات فيما بين أهل الجليل والشعب اللبناني، إلا أن سلسلة الحكايات التي يرويها الراوي، على لسانه أو من خلال إتاحتها الفرصة لعدد من الشخصيات الثانوية لتروي قصصها الشخصية، هي عينات تمثيلية من الحكاية الكبرى للفلسطينيين. هكذا سقطت فلسطين وتشرذم أهلها، تقول «باب الشمس» من خلال قصص يرويها الراوي وشخصياته التي يروي عنها ولها، وهذه هي التراجيديا الفلسطينية التي يمثلها اللاعبون الفعليون على أرض المأساة وزمانها الواقعي. ومن هنا يبدو التاريخ، الذي يصفه الراوي خليل، بأنه مجرد وهم، أكثر ملموسية وخشونة. إن الحكايات هي التاريخ الفعلي، وحاصل جمع هذه الحكايات الصغيرة يساوي الحكاية الكبرى للجوء والهزيمة والموت.

ثمة موت كثير في رواية الياس خوري مما يطبعها

بسوداوية غامرة يصعب نسيانها، ومن هنا عظمتها وقدرتها على إعادة النظر في تاريخ المأساة الفلسطينية من وجهة نظر الحاضر الملعون المفتوح على زمان غامض ومجهول. وقد ساق الكاتب وصفا لعمليات الاعدام الجماعي التي نفذتها العصابات الصهيونية عام ١٩٤٨ بحق أهالي بعض القرى الجليلية ليصل الى الموت التراجيدي لآلاف الفلسطينيين في مخيمي صبرا وشاتيلا على أيدي الجيش الإسرائيلي وقوات الكتائب. إن «باب الشمس»، على قدر ما هي رواية الحياة والصمود في وجه الموت، هي رواية الموت المجسد الذي يزلزل كيان القاري ويدفعه الى استذكار الطقس العنيف للموت الفلسطيني. ثمة موت يذكر بالموت، ومجازر تتبعها مجازر، رغم الأمل الذي يمثله إصرار يونس الأسدي على نهب المسافات وعبور الخطر للوصول الى زوجته نهيلة وانجاب عدد كبير من الأبناء والبنات لتحقيق طقس التواصل بين الفلسطينيين على أرضهم وفي شتاتهم. لكن الياس خوري، إذ يشدد على أسطورية علاقة يونس بنهيلة وطقسية التواصل الروحي والجسدي بينهما، يخلص روايته من لغة الشعار السياسي. إن نبرة «باب الشمس» خفيفة ومنكسرة، فهي تحكي عن الهزيمة وانسداد الأفق، عن صعود المشروع الصهيوني ودخول المشروع الفلسطيني في نوبة من السبات، ولهذا فهي تنتهي، رغم إصرار خليل على انتشال يونس من غيبوبته ، بالموت.

يستعير الياس خوري تقنية «باب الشمس» من رواية إيزابيل الليندي «باولا» حيث تقوم الأم بالحديث مع ابنتها الذاهبة في غيبوبة عميقة بغرض انتشالها من أرض الموت، وهو الأمر الذي يفعله الياس خوري في جعله الطبيب - الممرض خليل يحكي مع يونس المصاب بغيبوبة عميقة علّه يعيده من أرض الموت كذلك. وبغض النظر عن أهمية استعارة التقنية فإن الكاتب لا يجعل من التقنية وسيلة للتعبير عن أثر علاج الغيبوبة بالكلام ، أو التعبير عن الرغبة

الشمس»، بجعل الحكايات تتداح في دوائر (ولنتذكر كلام د. خليل عن الحكايات التي يزيحها من حوله ليتمكن من الرؤية والفهم)، في عدم السماح لأية حكاية من الحكايات بتقويع مركز الصدارة في السرد. وعلى الرغم من أن حكاية يونس ونهيلة تشكل الحكاية الإطارية في العمل فإنها لا تتفوق على الحكايات الأخرى من حيث مركزيتها، وهي مثلها مثل حكايات د. خليل وأمه وجدته، وأم حسن ودنيا وعدنان أبو عودة وشمس وأهالي الغابسية والكريكات... إلخ، تنوع على الحكايات التي لا عد لها لفلسطينيين تشردوا وعذبوا وماتوا وأصبخوا بلا مستقبل، وهم لذلك يعيشون في الحكاية وللحكاية، يجترونها ماضيهم ويسقون صورتها ماء (كما كانت تفعل جدة د. خليل إذ تسقي صورة والده الميت بالملحقة على جدار بيتها في شاتيل) علّ ذلك الماضي ينهض من جديد ويحتل الحاضر ومن هنا قام الياس خوري بتدويع حكاية يونس في حكايات الآخرين عبر عملية التقطيع التي خلصت الرواية من الإملال وجعلت القاريء ينشد الى خيوط الحكاية التي لا تكتمل إلا بموت يونس الأسدي في نهاية «باب التكملة» بعيداً عن أرضه وأبنائه وأحفاده.

الهوامش:

١ - الياس خوري، باب الشمس، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٨.

٢ - يستخدم الكاتب حكايات سمعها من عثرات من أهالي مخيمات برج البراجنة وشاتيل ومار الياس وعين الحلوة، كما يعود الى الوثائق التاريخية والكتب والمقالات التي تروي تاريخ فلسطين وتسجل وقائع الزمان الفلسطيني الحديث. انظر إشارات الكاتب في الصفحة الأخيرة من الرواية.

٣ - كتبت هذه الرواية قبل بدء الانتفاضة الفلسطينية الأخيرة (انتفاضة الأقصى)، في زمان أواسول وسلامه غير الممكن، وذلك بدت رؤيتها سوداوية رغم المطر الذي يغسل الراوي في نهاية الرواية. يقول د. خليل مخاطباً طيف يونس الأسدي الذي مات في النهاية: «أقف هنا واللبل يفطيني، ومطر آذار يفلسني، وأقول لك لا يا سيدي، الحكايات لا تنتهي هكذا لا».

أقف، المطر حبال تمتد من السماء الى الأرض، قدماء تفرقان في الوحل، أمم بدوي، أممك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي» (ص: ٥٣٧).

العامة في منع الأحباب من الذهاب وتركنا وحيدين على هذه الأرض، بل إنه يستخدم الحكاية وسيلة للم شتات الحكايات الكثيرة للفلسطينيين في زمان دخول مشروعه الوطني ما يشبه الغيبوبة التي دخلها المناضل الفلسطيني يونس الأسدي. إن كاتب «باب الشمس» يجعل من سقوط يونس في بئر الغياب ترميزاً للشرط التاريخي الراهن الذي تمر به القضية الفلسطينية. ومن ثم فإن التقنية لا تشكل جوهر الرواية، بل هي مجرد وسيلة لتقريب التعبير المباشر عن قضية الشعب الفلسطيني المشحونة بالسياسي والشعاري والأيديولوجي، وهي عناصر كانت ستفقد «باب الشمس» شرطها الروائي لو أنها تسربت بصورة مفرطة الى شبكة الحكايات التي يقيمها الياس خوري في هذا العمل الروائي المركب. إن الكاتب يعيد تقطيع حكاية يونس الأسدي، الذي انتقل من «الجهاد المقدس» مع عبدالقادر الحسيني الى «كتائب الغداء العربي» الى حركة القوميين العرب الى قيادة أقليم لبنان في حركة فتح (ص: ٣٥)، علي مدار العمل بحيث لا تبدو «باب الشمس» مجرد حكاية رمزية عن رجل أصر على التواصل حتى مع أرضه التاريخية والرمزية. وقد سعى الياس خوري، لتحقيق ذلك، الى جعل تلك الحكاية شكلاً من أشكال الحكاية الإطارية، التي نعتز عليها في «ألف ليلة وليلة» وتناسل منها حكايات كثيرة تنشد إليها بجعل سري ويمكن تأويلها عبر إعادة ربطها بتلك الحكاية الإطارية. إن حكاية يونس الأسدي هي حكاية الشعب الفلسطيني الرمزية، لكن الحكايات الأخرى، التي يرويها د. خليل ليونس المستلقي على سرير مستشفى الجليل في مخيم شاتيل، تعيد موضوعة تلك الحكاية الرمزية ضمن شرطها التاريخي. يتحول الرمز في الرواية الى جزء من اليومي والتاريخي عندما تغمره الحكايات الأخرى التي لا تنتمي الى عالم البطولي والأثري وغير المجسد.

لقد تمثلت استراتيجية الياس خوري في «باب

أهمية الزمان في الفلسفة والأدب

«مدخل نظري»

آسية البوعلي *

نحاول أن نختبر أفكارنا عنه نحتار» (٨). ومع تسليم الفلاسفة بصعوبة تحديد مفهوم الزمان، فإنهم جاولوا وضع تصور له، فكلمة الزمان وكل ما يندرج تحتها من مترادفات مثل الدهر والحين، تستخدم لتصور الوقت (٩) كما أنهم أولوه اهتماما خاصا بسبب طبيعته الإنزلاقية المتحركة؛ إذ وجدوا فيها تجسيدا للحركة والنشاط الدائمين في النفس البشرية (١٠).

فالزمان هو نشاط النفس الإنسانية وحياتها وفاعليتها، وهو «نتاج عن اختلاف مراحل حياة النفس، وحركة النفس المستمرة الى الأمام، تحدث الزمان اللانهائي، ويقدر ما تتدرج الحياة في مراحل، يمضي الزمان» (١١).

الزمان إذن هو امتداد لهذه النفس، وهو الحياة نفسها أو الوعي بالحياة، لكونه، بحركته، يندرج في عالم المتغيرات (١٢). فنحن نعرف أنفسنا من خلال الزمان، كما أن «إحساس الإنسان بذاته، ووعيه بنفسه، مرتبط أشد الارتباط بالإحساس بالزمان.. ذلك أن هذه الذات تنمو وتتحدد معالمها في كنف الزمان» (١٣). لذا فإن الوجود الحقيقي للزمان، والذي يمس المصير الإنساني منذ بدايته حتى نهايته، جعل من الزمان إشكالية أو مقولة فلسفية «أرقت لها العقول، وتضاربت بشأنها الرؤى، واسترعت الاهتمام واستأثرت به، وبرزت جميع إشكاليات الفلسفة في ذلك كله منذ وجد الإنسان» (١٤)، بصورة تجتمعت وجهات نظر مختلفة تبنيء بصعوبة إشكالية الزمان

الزمان ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم، وسمة الديمومة للزمان، أعطته وجودا حقيقيا (١). وثمة علاقة تأثير وتأثر متبادلة بين الإنسان والزمان، واستمرارية هذه العلاقة أضفت على الزمان معنى إنسانيا، بحيث أصبح الزمان جزءا أساسيا من الخبرة الإنسانية. كما أن التغيرات التي تحدث في الواقع الإنساني ترجع الى الزمان، لذا حاول الإنسان السيطرة عليه وإخضاعه لإرادته (٢).

وبسبب هذه العلاقة المتبادلة بين الإنسان والزمان، فإن بعض الفلاسفة يرجع كثيرا مما يصيب الإنسان الى الزمان. فالزمان يفضي الى الشقاء الإنساني، نتيجة لنقصان تحقق الفعل فيه (٣)، كما أن حركته المراوغة هي مصدر وجود وفناء الإنسان؛ لأن الزمان «هو الذي ينهي الإنسان يموته وزواله وعيشة كل جهوده.. إن الزمان هو الذي يحمل أمل الإنسان ويأسه.. إنه الكيان الموجود الفاني» (٤).

ورغم أن الزمان كامن في وعي الإنسان وخبراته ووجدانه، نظرا لاتصاله بانطباعاتنا وانفعالاتنا وأفكارنا، مما يجعل منه معطى من معطيات الوعي المباشر (٥)، فإن تحديد مفهومه يعد أمرا بالغ الصعوبة (٦)، الأمر الذي جعل القديس أوغسطين يقول - حين سئل عن الزمان - «إن لم أسأل فإني أعرف، فإن سئلت عنه لا أعرف» (٧)، وبخصوص الزمان، يقول الفيلسوف أفلاطون «إننا نحس إزاءه بخبرة معينة تحدث في نفوسنا بغير عناء، وعندما

* مدرس بقسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس.

نضية فلسفية لا مخرج منها.

وليس الفلاسفة وحدهم هم الذين رأوا في الزمان مصدرا للشقاء الإنساني ومولدا للأشياء كلها - إذ فيه ديمومة الخلق والتجدد والنمو ثم الفناء والزوال - فالإنسان الشمسي أيضا في بساطته قد رأى في طبيعة الزمان المراوغة والمخادعة مصدرا لشقائه وسعادته، ومن ثم عد انتصاره عليه انتصارا لحياته وطلباً لحمايتها من هذا المخادع الذي لا يثبت على حال (١٥).

ولمّا كان للزمان كل هذه الأهمية عند الفلاسفة بخاصة الإنسان بعامه، فمن الطبيعي أن نجد أساطير الحضارات المختلفة عبر التاريخ، تجسد الصراع الإنساني مع الزمان والعدم بحثاً عن الخلود. وليس أدل على ذلك من الحضارة الفرعونية التي «انصبّت جهودها على تأكيد عقيدة الخلود في الحياة الأخرى تحديداً للزمان» (١٦)، والحضارة الإغريقية التي انشغلت بمقولة الزمان، مما نتج عنه كثير من الأساطير المتعلقة بشأن الزمان، أشهرها أسطورة الإله (كرونوس) الذي كان يخشى على ملكه من أبنائه، ومن ثم أخذ يلتهمهم الولد تلو الآخر، مثله في ذلك مثل الزمان الذي يتجنب الكائنات ثم يقضي عليها. لذلك فإن الإنسان الإغريقي - على مر عصوره التاريخية - انشغل بوضع مفاهيم تتعارض مع مفاهيم العدم والزوال والفناء مثل الأزلية والسرمدية والأبدية التي أخذت صورا وطرائق مختلفة، معبرة عن محاولة الإنسان الإغريقي التغلب على سطوة الزمان (١٧).

ولم يقتصر انشغال الحضارة الإغريقية بالزمان على مستوى القصص الأسطورية، بل تعداه إلى مستويات شعر الملاحم الشفوي، والشعر التعليمي، والأغاني الفردية والجماعية، التي اهتمت بفكرة الزمان، لاسيما جانبها المأساوي (١٨).

وفي الحضارة السومرية، نجد أسطورة جلجامش - التي يرجع تاريخها إلى القرن السابع قبل الميلاد تقريباً - التي تنسب إلى السومريين، أقدم سكان

بابل، حيث تحكي الأسطورة عن الملك جلجامش ، الذي اهتدى، عن طريق جده الأكبر، إلى سر الخلود الذي يكمن في نبات سحري ينبت في قاع البحر. وكان على الملك جلجامش الوصول إلى ذلك العشب السحري العجيب، ليأكل منه كي يسترجع شبابه الذي ولى، كما أراد أن يوزعه على شعبه حتى يفوز بالخلود (١٩).

ولا تخلو الحضارة العربية من الاهتمام بمقولة الزمان. ففي العصر الجاهلي كان لدى العرب «ظن بأن للزمان قوة قاهرة تهيم على الحياة وتهلك الناس» (٢٠). ومن ثم اعتاد العرب سب الزمان وصب أشد اللعنات عليه، لاعتقادهم أنه مصدر الشر والحقاء (٢١).

وقد أظهر القرآن الكريم نظرة عرب الجاهلية إلى الزمان في قوله تعالى: (وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر) (٢٢) الأمر الذي جعل النبي محمدا صلى الله عليه وسلم ينهى عن سب الدهر فيما أخبر به عن رب العزة في الحديث القدسي «لا تسبوا الدهر، فإني أنا الدهر» (٢٣).

ومن أهمية الزمان لدى الشعوب والحضارات المختلفة، ننتقل إلى مكانته، حيث رأى الفلاسفة ومنهم كائط في فلسفته النقدية، أن الزمان متقدم على المكان وأن له الأفضلية والمرتبة العليا، ذلك أن «المكان هو شكل تجربتنا الخارجية أما الزمان فهو شكل تجربتنا الداخلية» (٢٤)، فالزمان ذو طبيعة تجعله يخاطب العالم الإنساني الداخلي، لذا فهو أكثر حضوراً من المكان وأفضل منه مرتبة.

ولا تختلف نظرة الفيلسوف صموئيل الكسندر إلى الزمان عن سبقه، فقد أعلّى من شأنه، حيث ذهب إلى أن المكان بدون الزمان كتلة مصمتة، ذلك أن «المكان جسد الكون والزمان عقله» (٢٥).

ولتواتر فكرة أفضلية الزمان وتقدمه على المكان، أجمع الفلاسفة على أن الزمان والمكان ليسا على قدم المساواة، إذ إن الزمان يدرك نفسياً، بينما المكان يدرك حسيّاً، فإذا كان «المكان صورة أولية، ترجع

الى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس، فإن الزمان صورة أولية ترجع الى قوة الحساسية الباطنة بصفة مباشرة» (٢٦). ومن ثم يقول عنه الفيلسوف الإسلامي أبوحيان التوحيدي إنه أمر روحاني (٢٧).

أما في مجال الدراسات الروائية، فإن الفصل بين عنصرَي الزمان والمكان، يعد أمرا شكليا، نظرا لارتباطهما معا ارتباطا كليا في النص الروائي، فالحدث الروائي لا بد أن يقع في مكان معين وزمان معين. فالزمان والمكان إذن عنصران متلازمان. ورغم ذلك، فإن بعض دارسي الرواية آثروا دراسة كل منهما عنصرا قائما بذاته، وذلك «من أجل الوصول الى فهم أفضل لوظيفته، وبالتالي للعمل في كليته» (٢٨).

ودارسو الرواية يرونها فنا زمنيا بحق، حيث إن الرواية تستطيع أن تلتقط عنصر الزمان وتشخصه في تجلياته المختلفة. فضلا عن أن الزمان يحكم الجنس الروائي في مستوياته المختلفة (٢٩)، ومرد ذلك أن الرواية فن قصصي و«القص هو أكثر الأنواع الأدبية النصافا بالزمن» (٣٠). ذلك أن «كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن» (٣١). ولابد لها من جذور ضاربة في الزمان، وليس أدل على ذلك من البداية الاستهلاكية لمعظم حكاياتنا الشعبية (كان يا مكان في سالف العصر والأوان) تلك البداية التي تدل على أن الزمان هو وسيط الحياة والموضوع الأزلي الذي شغل الإنسان في كل قصة يحكيها (٣٢).

والاهتمام بزمنية الرواية لا يقصد به الاهتمام بـ«زمنها الخارجي، المرجع الذي تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب، إنما المقصود ... زمنها الباطني... المتخيل الخاص، أي بنيته الزمنية التي تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي، ثم أخيرا بدلالاتها العامة النابعة من تشابك وتضافر وحدة هذه العناصر جميعا» (٣٣).

ولأهمية الزمان في الرواية، فقد أصبح «من المستحيل بالنسبة للروائي أن يغفل الزمن داخل بنية روايته» (٣٤)، ولإتمام هذه البنية وتحقيقها، لا بد من خبرة الروائي في الحياة ووعيه بالزمان، فكلما ازدادت تلك الخبرة ازداد وعيه بالزمان، الأمر الذي ينعكس بدوره على انتاجه الروائي، بل إن دارسي الرواية ذهبوا الى أبعد من ذلك حين جعلوا فهم أي عمل روائي متوقفا أساسا على فهم الزمان فيه، كما أنهم أدركوا أن الاختلاف بين عنصرَي الزمان والمكان يكمن فقط في طريقة توظيفهما روائيا، حيث يمثل المكان الخلفية التي تقع عليها أحداث الرواية بينما يمثل الزمان الأحداث نفسها وتطورها.

وفي دراستهم للرواية، فصل النقاد بين عنصرَي الزمان والمكان من حيث إدراكهما. فالزمان عندهم يدرك نفسيا وهو أعلى وأسمى درجات الإدراك، بينما المكان، لكونه حسيًا، فهو يدرك بالحواس، وعلوا إدراك الزمان نفسيا بأن «الزمان في ذاته غير مدرك، وإنما يدرك أثره فقط، ومن ثم كان وجوده مرهونا بوجود الوعي به، أو الإحساس به» (٣٥). وهو بذلك يصبح معطيا مباشرا للوعي والوجدان «ويقتزن بال حالات الشعورية والنفسيية في النص الأدبي» (٣٦).

لقد أعلى النقاد من شأن الزمان - أيضا - «لقيمته البنيوية العالية التي تفوق، لدى بعض النقاد، قيمة الفضاء الروائي ضمن الآلة الحكائية. فالزمن ... هو العنصر الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه... ولذلك كانت له الأسبقية، في الأدب، على الفضاء الروائي» (٣٧). وبناء على ذلك صار الزمان بنية قائمة بذاتها داخل العالم الروائي ومجالا خصبا للعديد من الدراسات والبحوث، والأطروحات تشع بسحر هذا العنصر وقدرته على تشكيل القص وتعدد تقنياته.

وتجدر الإشارة الى أن دارسي الرواية قد تناولوا عنصر الزمان بطرائق مختلفة؛ فمنهم من درس هذا العنصر من الجانب السردى البنوي الشكلي،

المؤسس على منهج الشكلايين الروس، ذلك المنهج الذي ينحو إلى تقسيم الخطاب السردى زمنياً إلى زمن القصة وزمن الحكاية أو المتن الحكائى والمبنى الحكائى.

والمقصود بالمتن الحكائى الدراسة التى تأبىه بزمينية ومنطق تخطيم الأحداث التى تتضمنها الرواية، تلك الأحداث المتصلة فيما بينها والتى يقترنا بها النص الروائى.

أما المبنى الحكائى فهو الدراسة التى تُعنى بنفس مجموعة أحداث المتن الحكائى، بيد أنها لا تهتم بالقرائن الزمنية والمنطقية للأحداث قدر اهتمامها بكيفية عرض هذه الأحداث وظهورها فى النص الروائى (٣٨).

ومن دارسى الرواية من تناول عنصر الزمان فى الروايات من الجانب الأنطولوجى والمقصود به الزمان اللاعقلانى النفسى الداخلى الذاتى الإنسانى، وبعبارة أخرى الزمان الخاص بالإنسان، وهو زمان لا يطابق الزمن العقلانى الكوزمولوجى الطبيعى (الفلكى)، أى زمن الوجود الخارجى، بل يتعارض معه (٣٩).

وتكمن أهمية الزمان الداخلى الإنسانى فى أنه يمثل «الزمن الحقيقى لأنه يقوم على الثبات وليس على التغير وهذا الثبات هو الذى يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا» (٤٠)، وقد عد بعض الباحثين هذا الزمن «نسيج الوعى نسيج الحياة، ونسيج الواقع» (٤١).

ولأن الزمان مرتبط دائماً بالوجود، ونظراً للعلاقة المتبادلة بينهما، فإننا لا نفكر فى أحدهما دون الآخر، بالإضافة إلى أن وجودنا فى حد ذاته يرتبط ويتحدد بالزمان (٤٢)، الأمر الذى جعل للزمان مغزى فلسفياً وجودياً يرتبط بحياة الإنسان فى الوجود، وأخر صوفياً يرتبط بالتوحد والطول والأنا العليا (٤٣). وقد حدا ذلك بمعظم كتاب الرواية الحديثة إلى أن يضيفوا على الزمان «هى رواياتهم بعداً فلسفياً وصوفياً ونفسياً واجتماعياً» (٤٤) فالزمن عندهم جزء من فلسفة الذات الحياتية (٤٥)، بحيث لا

نبالغ إذا قلنا إن هذا الزمن الوجدانى الداخلى الخاص بالإنسان قد أصبح «موضوعاً أساسياً للأدب الحديث وللرواية الحديثة بصفة خاصة» (٤٦).

الهوامش:

١ - راجع: روبرت همرى، تبار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعى، ط٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٥م، ص٥.

٢ - راجع: أحمد على مرسى، الزمان والإنسان فى الأدب الشعبى المصرى، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٢٨، يناير- مارس ١٩٨٧م، ص ٦٨-٦٩.

٣ - راجع: عبدالرحمن بدوي، الزمان الوجدانى، ط٢، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥م، ص ٢٥٣.

٤ - معنى طريف الفولى، إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع ٩، ١٩٨٩م، ص ١٦.

٥ - راجع: السابق، ص ١٤-١٧.

٦ - راجع كلان من:

- W. H. Newton Smith, The Structure of Time, London, Boston and Henley, 1980 p.1-2,3.

- أحمد طاهر حسنين، البعد الزمنى فى اللغة والأدب: دراسة ونماذج، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، ع ٩، ص ٧٤.

٧ - القديس أوغسطين، الاعترافات، ترجمة الخورى يوحنا الطل، بروت، المطبعة الكاثولوكية، الكتاب الحادى عشر، ١٩٦٢م، ص ٢٤٩.

٨ - أفلوطين، التاسوع الثالث، الفصل السابع «عن الأبدية والزمان»، ترجمة ملحقه بكتاب «الفلسفة اليونانية: تاريخها ومشاكلها» تأليف أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٨م، ص ٤٨١.

٩ - راجع: أحمد طاهر حسنين، مرجع سابق، ص ٧٤.

١٠ - راجع: مصطفى الشبى، استراتيجيات المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨م، ص ١٢١.

١١ - معنى طريف الفولى، مرجع سابق، ص ٣٨.

١٢ - راجع: بدوي عثمان بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ، ط١، بيروت، دار العدالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص ١٥٥.

٣٠ - سيزا قاسم: بناء الرواية: «دراسة مقارنة لخلافة نجيب محفوظ، القاهرة للهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ٢٦.
٣١ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: «الفناء، الزمن، الشخصية»، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص ٢٩.
٣٢ - راجع كلا من:

- أحمد علي مرسى: مرجع سابق، ص ٦٨.
- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزق، القاهرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٧م، ص ٩.
٣٣ - محمود أمين العالم: مرجع سابق، ص ١٢.

٣٤ - Angele Botros Samaan, Views on the Art of the Novel, Vairo, Greb Bookshop, 1987, p. 288.

- عبدالرحمن محمد عبدالرحيم الكروي: السرد في الرواية المعاصرة «الرجل الذي فقد ظله نموتجا»، ط١، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م، ص ١٦٧.

٣٦ - مراد عبدالرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة: «رواية تيار الوعي نموتجا»، ١٩٦٧ - ١٩٩٤م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٧.

٣٧ - حسن بحراوي: مرجع سابق، ص ٢٠.

٣٨ - لمزيد من التفاصيل عن المنهج البنوي لدى الشكلانيين الروس، راجع:

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: «الزمن - السرد - التنبؤ»، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م.
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: «النص - السياق»، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م.

- معنى العدد مرجع سابق.

- معنى العدد: الراوي: الموقع والشكل «بحث في السرد الروائي»، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م.

- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م.

٣٩ - راجع كلا من:

- عبدالرحمن بدوي: مرجع سابق، ص ١٤٨.
- أمينة رشيد: مرجع سابق، ص ٨.

٤٠ - حسن بحراوي: مرجع سابق، ص ١١٠.

٤١ - معنى طريف الخولي: مرجع سابق، ص ٤٤.

٤٢ - راجع: المرجع السابق، ص ١٥.

٤٣ - راجع: مراد عبدالرحمن مبروك: مرجع سابق، ص ١٥٨.

٤٤ - المرجع السابق، ص ١٥٩.

٤٥ - راجع: المرجع السابق، ص ١٥٨.

٤٦ - أمينة رشيد: مرجع سابق، ص ٨.

٤٣ - أحمد علي مرسى: مرجع سابق، ص ٧٠.

٤٤ - معنى طريف الخولي: مرجع سابق، ص ١٧.

٤٥ - أحمد علي مرسى: مرجع سابق، ص ٧٠.

٤٦ - معنى طريف الخولي: مرجع سابق، ص ١٧.

٤٧ - راجع كلا من:

- أحمد عثمان: الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، ج٩، ص ١٧٣-١٨٧.
- أميرة حلمي مطر: دراسات في الفلسفة اليونانية: «التأمل، الزمان، الوعي»، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٠م، ص ١٢٦.

٤٨ - راجع: أحمد عثمان: مرجع سابق، ص ١٧٣.

٤٩ - عن أسطورة جلجامش، راجع:

- سرديش فنر ديرلاين: الحكاية الخرافية نشأتها ومراحل دراستها وفنيتها، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين اسماعيل، القاهرة، مكتبة غريب، (د.ت) ص ١٦١-١٦٧.

- جيمس فريد فولكلور في العهد القديم «التوراة» ترجمة نبيلة إبراهيم، ط ٢، القاهرة، دار المعارف، ج ٢، ١٩٨٢م، ص ١١١ - ١٢٣.

- جان سندا: رموز وطقوس: دراسات في الميثولوجيات القديمة، لندن، رياض الريس للكتاب والنشر، (د.ت)، ص ١٥٩-١٦٠.

٥٠ - أحمد طاهر حسنين: مرجع سابق، ص ٧٤.

٥١ - راجع: عبدالرحمن بدوي: مرجع سابق، ص ٢٥٣.

٥٢ - سورة الجالية، آية ٢٤.

٥٣ - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية: الأحاديث القدسية، القاهرة، ج ١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، ص ٣١-٣٢.

٥٤ - معنى طريف الخولي: مرجع سابق، ص ١٤.

٥٥ - نفس المرجع. نفس الصفحة.

٥٦ - يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، ط١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٢٢٢.

٥٧ - راجع: أحمد طاهر حسنين: مرجع سابق، ص ٧٤.

٥٨ - معنى العدد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط١، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠م، ص ٨٨.

٥٩ - راجع كلا من:

- محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١١، ج ١، ع ٤، شتاء ١٩٩٣م، ص ٢٢.

- أمينة رشيد: تنظي الزمن في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٧.

- محمد البارودي: حنا مينة روائي الكفاح والفرح، ط١، بيروت، دار الأدب، ١٩٩٣م، ص ١٢٣.

- محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيته وزمنها: «مقاربة مبدئية عامة»، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١٢، ج ٢، ع ١، ربيع ١٩٩٣م، ص ١٣.

مهرجانات مسقط الثقافي ٢٠٠٠

يحيى الناعبي

من نوعه في مسقط. أما بالنسبة لمهرجان مسقط السينمائي الأول فقد تضمن مجموعة من الأفلام المختارة والحائزة على جوائز دولية مثلت ثقافات متعددة تمثل ثراء التجربة الانسانية من خلال الحس السينمائي ومن بين الافلام التي شاركت في المهرجان فيلم «تراب الغرباء» من سوريا وفيلم «الهائمون» من تونس وفيلم «عرق البلح» من مصر اضافة الى أفلام من كل من فرنسا وألمانيا وتركيا والمكسيك وإيطاليا وكازاخستان وإيران ومالي والصين جمعت هذه الأفلام بين عادات وتقاليد ومعتقدات هذه الشعوب وبين كيفية الاداء السينمائي والعمل الفني لكل فيلم مقارنة بباقي الافلام. أما بالنسبة لمهرجان الفرق المسرحية الاهلية والذي سمي (بأيام جمعة الخصيصي المسرحية) نسبة الى الفنان المرحوم جمعة الخصيصي تكريما له ولعطائه الذي انجزه طوال فترة حياته التي قضاها خدمة للإبداع المسرحي والفني والذي يعتبر من مؤسسي المسرح في السلطنة، فقد جاء المهرجان على هيئة مسابقة بين العروض المشاركة من حيث الافضل في تأدية العرض وأحسن ممثلة وأحسن ممثل وأحسن نص مسرحي بالاضافة الى الديكور والايخراج حيث تضمن المهرجان مجموعة من الفرق المشاركة وهي: فرقة الصحوة- وفرقة مسرح مسقط الحر- وفرقة مسرح الدن للثقافة والفن- وفرقة مزون- وفرقة نجوم صحار-

شهدت سماء مسقط في أيامها الاولى من العام الاول للقرن الحادي والعشرين أضواء ثقافية متعددة جاءت ضمن فعاليات مهرجان مسقط الدولي الذي تبنته بلدية مسقط والذي شمل الاثارة والتعددية لكافة جوانب الثقافة والترفيه والعلوم أخذاً بدوره في تغيير نمط حياتي مؤقت لم يتجاوز ثلاثين يوما أخرى من خلاله جانباً متميزاً من البهجة والاستمتاع والاستفادة اتضح من خلال تجارب الجمهور المستمر طوال فترة المهرجان.

شملت التظاهرة الثقافية للمهرجان جوانب مختلفة من الأجناس والاعمال الثقافية تضمنت الفكر والأدب والنحت والمسرح والسينما ولقد حظيت هذه المناشط بتخصيص لجان من المتخصصين في الاشراف على كل جانب من الجوانب المشاركة، فبرزوا بدور فعال وصوبوا جل اهتمامهم في العمل على تنظيم برنامجهم مع ما يتناسب وزمكانية الفعالية.

ففي ملتقى النحاتين العرب الذي أقيم في ساحة حديقة الغرم الطبيعية شارك عدد من النحاتين من مختلف الدول العربية كالسعودية وسوريا ومصر ولبنان والبحرين والاردن وتونس والعراق بالاضافة الى مجموعة من النحاتين العمانيين الذين تولوا الاشراف على انجاح المعرض، حيث يعتبر مثل هذا الملتقى الاول



وفرقه المسرح الأهلي - وفرة صلالة الأهلية.

أما على صعيد الجانب الفكري والأدبي فقد حرصت اللجنة المنظمة لهذا الجانب على استقطاب أسماء لامعة لها حضورها المستمر والتي تشكل بؤرة فكرية وثقافية انتشرت أسماؤها بين الكتب والدوريات الثقافية والصحف في ملاحقها الثقافية. ولذا فمن بين المدعوين في الأمسيات التي أقيمت بنادي الصحافة التي انتمت بالطابع الشفاهي بين عنصرَي الالتقاء والتلقي والمناقشة والحوار المفكر والاستاذ الجامعي الجزائري د. محمد أركون المتخصص في الفكر الاسلامي وفق مناهج البحث الحديث والذي يقيم في فرنسا كأستاذ جامعي فيها وفي جامعات أوروبية أخرى، حيث القى الدكتور أركون محاضرة بعنوان (اللامفكر فيه في الفكر الاسلامي المعاصر) تناولت هذه المحاضرة بموجز بسيط تاريخ زحف الحضارة الاسلامية وما تبعها من ثقافات الى المناطق التي تمت فيها الفتوحات الاسلامية ثم تطرق بعد ذلك الى بعض الفلاسفة والمفكرين العرب الذين همشهم الفكر المعاصر أو تجنب الإشارة الى منجزاتهم الفكرية في حين ان الغرب بالمقابل قد أخذ في دراسة مؤلفات هؤلاء المفكرين مما ساعدهم على خلق ثقافة واسعة بكافة جوانبها. كذلك اشار الى التفسير الخاطئ للعلمانية وتكفير مفهومها في حين انه دعا الى ضرورة التفكير والوعي باستخدام العقل والحدز الشديد في التفسير او الطرح.

وفي أمسية أخرى القى الدكتور علي حرب المفكر اللبناني الذي زاول مهنة تدريس الفلسفة في الجامعة اللبنانية وحالياً متفرغ للبحث والكتابة محاضرة بعنوان (المثقف والمجتمع بين هويته ومهمته) تطرق فيها الى موت المثقف العربي بمعنى تلاشي الروح النضالية أو المهمة التي من خلالها تتفاوت بين مثقف وآخر والتي يركز من خلالها على روح هويته الثقافية كمهنة.

ومن جانب النقد فقد ألقى الناقد والمترجم السوري صبحي حديدي الذي يعيش في باريس وله دراسات نقدية كثيرة ومتنوعة بالإضافة الى ترجمته لمؤلفات الى اللغة العربية محاضرة بعنوان «النقد والنظرية الأدبية في مستهل القرن الجديد.. تيارات الماضي وأفاق المستقبل» تناولت محاضراته حول المدارس النقدية التي تعبر من القرن العشرين الى القرن الواحد والعشرين التي تصح المراهنة

على رسوخها في العقود القادمة ولذا فقد اكتفى بثلاث من أبرز هذه المدارس وهي: أولاً: (مدرسة النقد ما بعد الكولونيهالي)، ثانياً: مدرسة (التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية)، ثالثاً: (نظريات القارئ وتأويل القراءة) والتي تقوم على استجابة القارئ لما يقرأه والطريقة التي تتم بها القراءة.

ومن النقد أيضاً شارك الناقد والاستاذ الجامعي التونسي محمد لطفي اليوسفي بمحاضرة عنوانها (سطوة النقد ويتم القصيدة) في محاضراته التي جاءت شبيهة ومكملت نوعاً ما لورقة الناقد صبحي حديدي في تناول الخطاب العربي النقدي المعاصر الذي فرض سطوته في الرامن الثقافي العربي والذي ما فتئ يعمق الفجوة بين الواقع والنص واعتبرها خطابات متعائلة تمضي بالقصيدة حتى يتمها وخرابها.

وفي أمسية لاحقة قدمت ورقتان شملتا قراءة لقصيدة محمود درويش (جدارية) في مجموعته الاخيرة كانت الورقة الاولى للدكتور خليل الشيخ وجاءت الورقة الثانية للدكتور فيصل النجار، تحدثا في ورقتهما عن الأبعاد الفنية واللغوية للقصيدة.

واختتمت جولة المحاضرات بمحاضرة للدكتور زغلول النجار التي تضمنت موضوعاً حول الاعجاز العلمي في القرآن الكريم، بين فيها دلالات القرآن الكريم فيما يكتشفه العلماء بكافة العلوم المختلفة.

بعد ذلك توالى الأمسيات الشعرية والتي جاءت ضمن سلسلة من الشعراء العرب والخليجيين والعمايين، حيث شاركت شاعرات من المغرب العربي تحديداً من تونس كل من آمال موسى وجميلة الماجري، كما شارك من الشعراء كل من جريس سماوي من الاردن وفاروق شوشة وعبدالرحمن الابنودي من مصر والشاعرة اللبنانية صباح زوين ومن البحرين الشاعر الشعبي عبدالرحمن رفيع كما شارك مجموعة من الشعراء العمايين الواعدين وهم علي الرواحي ومسعود الحمداني وبدرية الوهيبي وغيرهم الذين تراوحت قصائدهم بين العمودي والتفعيلة والنثر بالإضافة الى الشعر الشعبي (النبطي). الذين اختتموا المهرجان بعبير الإلقاء.



شعراء عُمان في الجاهلية وصدر الإسلام

محمد رجب السامرائي*

حفل إقليم عُمان عبر السنين على حركة أدبية وعلمية بلغ صداها بلاد العرب وضمّت تلك الحركة شعراء مبدعين تركوا بصماتهم في الأسفار الأدبية التي طواها الزمن، واندurst إبداعاتهم وقصائدهم الوافرة من الذاكرة الجمعية، لأنها لم تجد من يكشف عنها غبار السنين أو من يمد يد العون لانتشالها من الضياع الأبدي، ولم يكن حظ قبائل عُمان كحظ قبائل نجد والحجاز والعراق التي كانت قريبة من مراكز الرواية في البصرة والكوفة والمدينة المنورة.

ويذكر في هذا الصدد أن أقدم ما وصلنا من شعر عماني قديم هو لمالك بن فهم الأزدي وأولاده ومن عاصرهم. لكن السؤال المطروح هو: هل هذا الشعر هو كل ما قاله أهل عُمان؟ والجواب يكون بالنفي قطعاً، حيث نرى المصادر العربية قد أهملت أقلّيم عُمان في ذكرها لتاريخ الجزيرة العربية قبل بزوغ فجر الإسلام، ولولا أخبار الردة المعروفة والتي أعادت بعض الاعتبار لهذه المنطقة العربية الهامة لسقطت أخبار عُمان من ذاكرة الرواة العرب.

وتأسيساً على ذلك الإهمال بشأن الحركة الأدبية في عمان، فإن الباحث أحمد محمد عبيد في كتابه الموسوم بـ«شعراء عُمان في الجاهلية وصدر الإسلام» والصادر حديثاً عن المجمع الثقافي في أبو ظبي للعام ٢٠٠٠، بصفحاته التي تجاوزت المئة من القطع المتوسط، إنما

* كاتب من العراق.

حاول المؤلف بهذا المطبوع انتشال ما طواه النسيان من أشعار العمانيين خلال فترتي الجاهلية وصدر الإسلام. وقد قسم المؤلف كتابه إلى قسمين الأول خصه للشعراء بهنما عقد القسم الثاني للشعر، علاوة على المقدمة والتمهيد والمصادر المعتمدة.

وأوضح المؤلف في تمهيد كتابه أن هناك كتباً قديمة كتبت عن عُمان لكنها لم تصل إلينا مثل: كتاب أبيادي الأزدي لأبي عبيدة معمر بن المغني، وكتاب تفرق الأزدي لهشام بن محمد الكلبي، وكتاب أنساب أزد عمان لمحمد بن صالح النطاح، وكتاب أبي سعيد السكري المعروف بأشعار الأزدي. كذلك أشار المؤلف إلى أن المصادر العربية لم تلتفت إلى أشعار العمانيين، لكنها أوردت نتفاً من أشعارهم والتي تفرقت في صفحات المصادر الكبيرة نحو كتب الصحابة والتاريخ والأدب، كالإصابة في تمهيز الصحابة للمحافظ ابن حجر العسقلاني، والمؤتلف والمختلف للحسن بن بشر الأمدي، ومعجم الشعراء للمرزباني والحماصة للوليد بن عباد البحتري، وتاريخ الموصلي ليزيد بن محمد الأزدي، ويرى المؤلف أحمد محمد عبيد بأن كتاب الأنساب للعوتبي يعد من الكتب المهمة في هذا المقام والتي حفظت كثيراً من

أخبار العرب في عُمان وأنسابهم وانتشارهم ونيل قبيلة الأزد نصيباً وأقرا من كتاب العوتبي.

الجمحي وقلة الشعر

واستشهد أحمد محمد عبيد في ذلك بمحمد بن سلام والجمحي الذي يعزو قلة الشعر العماني مقارنة إلى أشعار عبد القيس في البحرين الذين كانوا أشعر العرب قبيلة بقوله: (والذي قلل شعر قريش أنه لم تكن بينهم نائفة، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عُمان). وعلى الرغم من تلك القلة فإننا نجد في عُمان أياماً وحروباً تعتبر كافية لإذكاء قرائح شعرهم قبل الاسلام مثل: يوم سلوت بين العرب والفرس، ويوم الرثال بين الأزد وبني ناجية، ويوم جنوب بين الأزد وعبد القيس، كذلك كانت حروب الردة في الاسلام ملهمة لإذكاء قرائح الشعراء العمانيين.

القسم الأول، ترجمة تسعة عشر شاعراً

وتضمن القسم الأول من كتاب شعراء عُمان في الجاهلية وصدر الاسلام ترجمة لتسعة عشر شاعراً اتسمت بالابحاز والاستشهاد بما توافر للمؤلف من أبيات نادرة لبعض الشعراء حيث ترجم للشعراء: الأشتر الحماني، وللأعور بن عمرو الأزدي، ولأوس بن زيد مناة العبدى، ولثعلبة بن بكر الأزدي، وللجلندي بن المستكر الأزدي، ولجواس بن حيان الأزدي، ولربعة بن لؤي القرشي، ولسليمة بن مالك الأزدي، وعائذ ابن سلمة الأزدي، ولعامر ابن ثعلبة الأزدي وللناجي ولعدي بن وداع الأزدي، ولعقبة بن النعمان العتكي، ولمازن بن غصوبة الطائي، ولمالك بن فهم الأزدي، ولسليمة بن هران الحداني، وآخرهم للشاعر هذاة بن مالك الأزدي.

الثاني، واحد وعشرون شاعراً

أما القسم الثاني من الكتاب فخصه المؤلف عبيد للحدث عن الشعر فأورد لواحده وعشرين شاعراً ذكراً ما بين القصيدة الواحدة بأبيات معدودة وما بين القصائد التي يصل أطولها إلى ست قصائد للشعراء: للأشتر الحماني الذي قال في قصيدته من الوافر:

لمن دار غنت بالسساريات وتصريف الأمور السانبات؟
ذكريات بها الملية أم عمرو ودمعي كالسجال الواهيات
على السريال تحسبه جماناً تخرم من سلوك الناظمات
وكذلك للشاعر الأعور بن عمرو الأزدي، وأوس بن زيد مناة العبدى، وثعلبة بن بكر الأزدي، وجواس بن حيان الأزدي، وربعة بن حارث الأزدي، والجلندي بن المستكر الأزدي،

وسامة بن لؤي القرشي، وأما الشاعر سليمة بن مالك الأزدي فقال من الطويل:

كفى حزناً أني مقيم ببلدة إخلاني عنها نازحون بعيد
أقلب طرفي في البلاد فلا أرى وجوه أخلاني الذين أريد
وللشاعر عامر بن ثعلبة الأزدي، وعائذ بن سلمة الأزدي، وعباد الناجي، واختار لعدي بن وداع الأزدي ست قصائد من البسيط والسريع والرجز والوافر والسريع، فمن قوله في الوافر:

وكتبت فتى أخوا العزاء فيهم لرمطي لو وقى العينين واق
تعظم ندوتي فيهم وأثني مودتهم بأخلاق رماق
وتتمثل المؤلف لعقبة بن النعمان العتكي الذي رثى النبي محمداً - صلى الله عليه وسلم - عند وفاته بقوله من الكامل.
يا عمرو إن كان النبي محمد أودى به الأمر الذي لا يدفع
فلقد أصبنا بالنبي وأنفسنا والراقصات إلى الثنية - أجدع
وقلوبنا قرحى وماء عيوننا جبار وأعناق البرية خُضع
فيا عمرو إن تخاف رجوعنا فاعمر ذلك هو الأعز الأمتع
وقدم للشاعر مازن بن غصوبة الطائي، وأربع قصائد لمالك بن فهم الأزدي، حيث جاء في مطلع القصيدة الرابعة قوله:

ألا من مبلغ أبناء فهم بمالكة من الرجل العماني
ويلغ منها وبابني خثنيس وسعد اللات والحي اليماني
ومن أبيات قصيدة الأزدي، الأبيات التالية المشهورة، والتي لم يعرف قائلها عند الغالبية اليوم وهي:

شربت الماء من طقري عُمان فلم أر ماء البيذجان
فيا عجبا لمن ربيت طفلاً ألقمه بأطراف لبنان
جزاء الله من ولد جزاء سليمة أنه شرا جزاني
أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني
وكم علمته نظم القوافي فلما قال قافية هجاني
أعلمه الفتوة كل وقت فلما طرَّ شاربه جفاني
ولسليمة بن هران الحداني، والنعمان بن عقبة العتكي، وهذاة بن مالك الأزدي، ويزيد بن الرومي العتكي وأخيراً قصيدة لامرأة من الأزد.

وهكذا نجد كتاب شعراء عُمان في الجاهلية وصدر الاسلام قد ساهم بجزء بَيِّن في الكشف عن كنوز الأدب العُماني، وفي تتبع لفترة أدبية توثيق لأقليم كان ومازال يفيض بعطاءاته الأدبية المختلفة ورفد المكتبة العربية عن جزء فاعل في المشهد الثقافي العربي اليوم.

ترويم الخطاب السياسي

للملم الثالث

غالية آل سعيد *

إن غرض هذه المقالة هو تبيان أن علي اللغات المستخدمة غالباً في الخطاب السياسي أن تكون مقيدة بتلك اللغات (وأنواعها) المستخدمة من قبل منظمات تسييس القرار. إن الصور المرئية في وسائل البث والصحافة المطبوعة تعمل كالعناصر في الكاميرات: فور التقاط الصورة، فإنها تصبح سجلاً ثابتاً ودائماً ورقمياً. وهي تصبح أيضاً، بمفهوم ما، لغة جامعة يتم فهمها عالمياً، ثم توضح هذا بقوة خلال الاضطرابات الأخيرة عبر المناطق الفلسطينية، في مواجهة العنف الشديد للسلطات اليهودية. إن الكاميرات التي التقطت صور وجوه الصبية الصغار الذين قتلوا من قبل الجنود الاسرائيليين، وخاصة محمد الدرة ذا الاثني عشر ربيعاً بينما حاول أبوه حمايته، كان لها، بلغة وسيلة اتصال صرفة، دور أكبر بكثير من كل المقالات التي كتبت حول الاضطرابات الأخيرة حتى تلك اللحظة. (التقطت تلك الصور من قبل صحفي عربي وشخص معتبر يعمل لصالح محطة تليفزيون فرنسية). إن هذه الصورة سمت فوق التحديدات الثابتة للغة، وفوق حدودها. بدون الصورة، ما لم تكن قصة محمد قد كتبت بلغة مألوقة للقراء، فإن عدد الأشخاص الذين تمت توعيتهم بالأحداث العنصرية كان سيصبح أقل بكثير. إن صعوبة اختراق مجتمع ما بمعلومات، بسبب تعقيدات حواجز اللغة، هي حالياً على أشدها. يبدو أن هناك قلة من الناس نسبياً، الذين يفهمون بدقة ما يمكن للغة واستخدامها أن يفعلها أو (يفشل فيه) من أجل قضية ما. إن صورة ما كلقطة فيديو قد أثبتت كونها أفضل وسيلة ناجحة لإيصال الخطاب، ومن غير المؤكد أن يتغير هذا في المستقبل القريب.

* كاتبة من سلطنة عمان.

إن تكوين نوع من اللغة المشتركة الحقيقية لن يكون سهوياً خلق لغة الاسبرانتو. فبينما تهيمن اللغة الانجليزية عالمياً، ستظل هناك مجالات لتحفظ اللغة وقررها تكون فيه الحاجة الى الأشكال المرسومة كوسيلة اتصال دولية. ومع ذلك، فلن يقدر أمر ما على تهديم قوة اللغات المقروءة والمكتوبة على المستوى اليومي ولأمد طويل جداً: إنها لا تزال أرخص وسيلة للاتصال وأكثرها شيوعاً.

ما هي - في مستهل القرن الحادي والعشرين - مشاكل تهازل الأفكار التي تواجهها الدول النامية؟ كيف يمكن لحكومات العالم الثالث ومؤسساته وأفراده أن يتصلوا بشكل فعال مع بقية أرجاء العالم، باستخدام اللغة كتابة؟ كيف يمكن لهم أن يشدوا انتباه نصف الكرة الشمالي الغني، الذي تهيمن فيه اللغة الانجليزية.

ليس من الصعب تحديد المجالات التي لا يستطيع فيها العالم الثالث أن يوصل خطابات مؤثرة (بأية وسيلة إعلام كانت - التي تخاطب الجموع أو الأفراد) تخص أموراً مهمة محلياً. إن مجالات مثل إعادة تسديد القروض، إدارة الأمور الصحية، التجارة الدولية أو الاستعمار الحديث، تثب في الحال الى المخيلة كيف يمكن خلق صورة يمكنها أن تثير اهتمام الرأي العام أو حكومة غريبة وتستعته دون استخدام لغة النفوذ الشائعة - غالباً، وليس دائماً، الانجليزية؟ كيف يمكن اقناع الحكومات والمؤسسات الدولية كي تستمع وترد على مطالب معقولة بشكل بناء؟ تتراوح المشكلة ما بين ناطق قد لا تكون لغته الانجليزية جيدة بما يكفي لتضمن له فسخة على شاشة CNN، وإلى موظف بيروقراطي ربما لا يكون بمقدوره تقديم قضية مقنعة بما فيه الكفاية لضيوف من مسؤولي «البنك الدولي».

ليست هناك لغة من دون قوة، والقوة اللغوية هي نتاج القدرينة التاريخية لتلك اللغة. أين تطورت؟ ما هي ارتباطاتها؟ بأي شكل للبناء اللغوي يتم تجديد المعنى باستمرار؟ إن لغات أفقر شعوب الأرض (الكانونية، الهندية البنجابية، السواحلية، وغيرها) هي أحد العوامل الموهنة التي تحكم العلاقات السياسية والاقتصادية والدبلوماسية ما بين النصفين الغني والفقير للكرة الأرضية.

إن نتيجة طبيعية لهذه تكمن في معارضة الدول النامية ترك الأمان الذي توفره محبياتها اللغوية والاجتماعية والثقافية. إن هذه المعارضة لمناقشة مسائل عالمية أوسع بلغة جامعة

إن هذه الدول التي أقامت حواجز من السرية (مثل يوغوسلافيا سابقا/جمهورية صربيا) بدأت بشكل محتّم تقريباً الاضرار بنفسها. تؤثر مثل هذه الحواجز على الشعور بالأمان لمثل هذه المجتمعات. غالباً ما تكون هناك نشاطات غير مقبولة إنسانياً تمارسها الدول ضد مواطنيها أنفسهم. تخفي هذه النشاطات باستمرار وذلك بإعاقة أعمال الأكاديميين والصحفيين، وتكون الأداة الرئيسية للقيام بهذا هي فصل الدولة لغويًا عن المناظرات العالمية الأكثر شمولاً. في صربيا أمكن لمليسوفيتش عمل القليل جداً، بالرغم من إغلاقه لصحيفة «التغراف» المالية للغرب في أوائل العام ١٩٩٩. كانت الحدود الثقافية في ذلك الحين قد أصبحت نفاذة جداً لكي يتم احتواؤها حقاً.

إن التحقيقات الصحفية والأكاديمية النشطة هي الوسيلة الأكثر فعالية للكشف عن، ونشر النشاطات الحكومية وبطية الحكومية للتصفية. يتم القيام بأغلب هذا العمل من قبل منظمات متمركزة في أو مدعومة من العالم المتقدم دول العالم الثالث منظمات أو مؤسسات قليلة جداً من هذا النوع. إن الدول التي أدركت أهمية مثل هذه المؤسسات قد تمتعت بالفوائد الناجمة عن مثل هذا النشر - أساساً لقدرتها التأثير على صانعي الرأي الغربي لصالحهم.

إن السرعة التي لا تصدق والتي يتم بها الآن نشر المعلومات (بأية وسائل كانت، الصحافة المطبوعة ووسائل البث، الانترنت أو حتى السفر الشخصي) قد عززت الهياكل الكامنة والحقيقية على السواء لتلقف الجماهير لشؤون الوطن. هناك العديد من المنظمات الوطنية وفوق الوطنية تعمل باعتبارها «مروجة»، غالباً بدعم محدد من مجموعة كاملة من الزبائن (دول، شركات، مجموعات الضغط، أو حتى أفراد). لم تعد المعلومات شرطاً لازماً للنخبة. عبر الخمسين سنة الماضية، ويسرعة متزايدة وأكثر فعالية، أسقط وإبل من وسائل الاتصال المتنوعة على شرائح سكانية كبيرة. بالرغم من ذلك، فإن القسط الفعال الذي قام به العالم الثالث لصناعة الخطاب بدلاً من استهلاكه فقط يبقى ضئيلاً جداً. على كل حال، يوجد ضمن هذه الدول ميل لدى بعض الحكومات كيلا تعلن عن نشاطاتها. يمكن لأوكسجين الإعلان أن يكون عنصراً مسموماً لبعض الدول المعينة جداً، المعزولة ثقافياً. في مثل هذه المجتمعات (المتكيفة للسرية بواسطة سنين من الممارسة السياسية) يندر تدارك أهمية الانفتاح في مجال

هو من أعراض الأسلوب الذي يتم به تركيز أغلب المعلومات المحلية الحيوية ضمن هذه المناطق وحدها. هناك رغبة ضعيفة لهذه الكيانات بترويج قضايا العالم الثالث الحقيقية خارج مجتمعات العالم الثالث. إن الكثير من المعلومات ذات الأساس المحلي تعالج ويعاد معالجتها حسب برامج تعليمية، عبر وسائل الإعلام ومراكز المعلومات الحكومية المحلية، مع أنه تم ترويج هذه المعلومات بشكل جيد في هذه المجتمعات. في بعض الحالات أبقت هذه الحقائق الرأي العام في نوع من وهم ثقافي (مثال على هذا، ضمن أوروبا، كانت صربيا تحت حكم ميلوسوفيتش).

قد تكون هناك مجالات مثل تفكك الترابط الاجتماعي، نقص العناية الصحية الأساسية، قلة سريان القانون، وعدم احترام الحريات الأساسية الموصى بها في ميثاق الأمم المتحدة حول حقوق الإنسان. ومع ذلك فإن نقص العناية لأبعد من العالم الثالث نفسه قد أتاح لهذه الخروقات التي ظلت في حاجة إلى معالجتها، أن تزداد سوءاً، وأن تصبح متشربة بنويوا بشكل متكرر في العمليات السياسية لدولة ما.

في عالم تهيمن فيه البنية اللغوية والتجارية والفلسفية لسيطرة دولة على غيرها، الممارسة من قبل الشعوب الناطقة بالانجليزية (سابقاً الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، وبشكل متزايد حالياً، المجموعة الأوروبية) ربما ليس من الغرابة أن العديد من المجتمعات المحرومة تفوي بالتقهر الي ماضٍ متمثل بخصوصيتها الحضارية واللغوية. ومع ذلك، فإن هذا يولد عدم اتزان خطي، حتى الآن، باهتمام أكاديمي ضئيل.

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، أصبح نشر النشاطات السياسية الداخلية للدول الغربية الزاد الغالب لوسائل الإعلام النامية عالمياً. ربما كان التفكك السريع للامبراطورية البريطانية بين ١٩٤٥ و ١٩٧٠ ذا علاقة كبيرة بالتشويش بالتمويل البالغة للغة الانجليزية، كما هو إضعاف اللوطن «الأم» بعد الحرب بدأ المجتمع الدولي بمناقشة الأمور حسب اتجاهات تم توضيحها من قبل تلك الدول التي كانت متفوقة في الأمم المتحدة - بشكل ملحوظ الولايات المتحدة، ولاحقاً، المجموعة الأوروبية. متحدين في تفهم لمبادئ التحرر الأساسية، المدونة بشكل متكرر باللغة الانجليزية. أعطى هذا تلك الدول التي كانت أقاليم بريطانية، الذخيرة الفكرية (واللغوية) للفراع المقبل.

الاتصالات حتي في المجتمعات الأوروبية المسماة (منفتحة) كالمملكة المتحدة على سبيل المثال، توجد مخاوف بأن بشكل الانترنت خطرا على عوامل داخلية محددة من حياة الدولة.

حتى عندما يتم ترويج القضايا بواسطة حكومات العالم الثالث أو المؤسسات شبه الحكومية، فإن الطرق المتبعة هي غالبا عديمة الفعالية. ببساطة، ليس هناك حوار جار ضمن هذه الجماعات - لا يوجد شعور لدى الجماعة بإعلام نفسها حول الأمور الهامة. لذلك فإن المشاكل ذات الاهتمام تضيع من جدول النقاش إلى الحد الذي تشطب فيه من النقاش كلية. هذا هو الحال خصوصا عند تناول حقوق الإنسان، عدم التوازن الاقتصادي أو الاجتماعي، والأمور البيئية، التي يُلقى مجالها جميعا من النقاش على لوحة الاعلانات الاجتماعية.

إن إحدى نتائج «ندرة مناقشة الأمور» هي كون الهوة ما بين الذين يملكون والذين لا يملكون تزداد اتساعا يوميا. إن واحدا من رموز الإعلام الذين أثاروا الاهتمام بهذه المشكلة، وأكتب من تجربة شخصية، هو الأكاديمي الفلسطيني ادوارد سعيد، بروفيسور الأدب الإنجليزي في جامعة كولومبيا. في أكثر نقاشاته حول المسألة الفلسطينية، أو المشاكل السياسية بين الغرب والشرق الأوسط وإسرائيل، يتتبع النسخ المعد للحرمان من وسائل الاتصال، موضحا بأنه ضمن عالم النفوذ العربي يراعى اهتمام قليل جدا بمسألة معالجة المشاكل المحلية أو كيفية معالجتها. هو يعتقد بأنه ينبغي إجراء دراسة شاملة حول الكيفية التي تعمل بها المجتمعات العربية. كيف تستلم وتنشر وتهضم وتتقبل مواد ذات علاقة بأنفسها، وكيف تستطيع القيام بنفس الشيء مع مواد تخص مجتمعات ذات تاريخ مختلف تماما عنها وبالتالي، لمها، ذات لغة مختلفة. إنه يعتقد بأن استخدام لغة محددة في مجتمع معين ذي أهمية قصوى إذا ما أريد لمسألة ما أن تنجح في نشرها ومن ثم فهمها، اللغة هي المفتاح لتحريك الرأي العام باتجاه فهم مسائل هامة.

على سبيل المثال، ينبغي استخدام اللغة الإنجليزية لترويج أمور العرب في الولايات المتحدة والمجموعة الأوروبية ما دام أن واقع حال كونها اللغة الجامعة العالمية. هذا لا يعني القول بأنه لا ينبغي على أولئك الذين يريدون الترويج لقضيتهم في فرنسا أن يستخدموا الفرنسية أو الألمانية في

ألمانيا. يجب أن يكون التفكير الأساسي بأن هذه الدول المتقدمة لن تأتي خاضعة لتسليم وتفهم ما تريد قوله الدول النامية عوضا عن ذلك يجب على الدول النامية أن تلعب لعبة الدول المتقدمة. إذا أرادت دول العالم الثالث أن تعرض مشاكل ما، وتخلق صورة مضبوطة لصياغة هذه المشاكل من قبل دول العالم الأول، فإن عليها إذن أن تفتح الدول المتقدمة بنفس الطريقة التي تفتح بها الدول المتقدمة الدول النامية. إذا قامت شركة كوكا كولا أو ماكدونالدز بالاعلان عن حضورها في المجتمعات العربية باللغة العربية، إذن، وبالعكس، يجب على العرب استخدام اللغة الانجليزية في المملكة المتحدة والولايات المتحدة لنشر برامجهم. برأي ادوارد سعيد، لم يتم حتى الآن اعتبار مسألة بروتوكولات الاتصال كونها السبب الرئيسي لاسكات أصوات العالم الثالث.

إن الاخفاق في تقدير واستخدام بروتوكولات اللغة - أي استخدام اللغة كأداة سياسية - يولد الدورة التي نشاهما في العديد من مجتمعات العالم الثالث، وعلى وجه التحديد أكثر المجتمعات العربية. يتم إعادة تدوير المسائل بدون اضافة طريقة تفكير «خارجية». إذا أراد العالم الثالث من العالم المتقدم أن يهتم بمشاكله، فما عليه إلا أن يقوم بتقليد الاسرائيليين. إن السبب في الاستماع إلى (وتصديق) الاسرائيليين هو لأنها تخاطب كل دولة بلغتها. إن حقيقة كون اسرائيل تفخر بأولوية وأهمية لغتها لا يغير إلا القليل جدا عندما تتبنى السياسة الواقعية. عندما تصل إلى الترويج للنهج الاسرائيلي عبر نشر الأخبار عنها فإنه يتم بذلك استخدام اللغات الأخرى. في الحقيقة. عندما يرمي الاسرائيليون إلى التأثير على الرأي العربي أو صانعي الرأي العربي، فإنهم يتحدثون العربية. (في اسرائيل نفسها، تعمل الصحف العربية المملوكة لاسرائيل كواحدة فقط - مع أنها مهمة - من أدوات الحكم الاسرائيلي).

في الولايات المتحدة (كما في المجموعة الأوروبية) يملو صدق مجموعات الضغط الخاصة بقضايا العالم الثالث، وتتنافس كل مسألة لجذب انتباه المندفين في السلطة، أو المقربين إليهم - أو حتى ما يمكن من الفعاليات السياسية وذلك بمناشدة الصوت الديمقراطي لعامة الناس. يلاحظ ادوارد سعيد بشكل متكرر بأنه يوجد في الولايات المتحدة آلاف الأكاديميين الذين يدافعون باستمرار عن حقوق

الزبائن الدوليين العاديين على حق اختيار البضائع البريطانية، والتطعيم والثقافة البريطانية ببساطة من خلال كونهم جزءاً من مستمعي الإذاعة العالمية لمؤسسة «بي بي سي». في الكتاب «أصوات العرب» (وهي دراسة لقسم البث الخارجي لهيئة الإذاعة البريطانية، وخصوصاً القسم العربي) يبين بارتنر بوضوح مواقف المذيعين البريطانيين تجاه نظرائهم المصريين:

«اخترقت (صوت العرب) وعي القادة السياسيين الغربيين، وجعلتهم مقتنعين بأهميتها السياسية الصادقة. لم تقم بإثارة السخط فحسب. إنها أرعبتهم. وكان رد القادة السياسيين على التخويف البحث عن سلاح بنفس الطبيعة التي يرونها تهددهم» (١)

لقد بين هذا، في ذروة قوة عبدالناصر ونفوذه في الخمسينات، حيث استخدم ويفعالية راديو «صوت العرب» كوسيلة إعلامية ومؤثرة أن هيئة الإذاعة البريطانية أحسّت بأنها مستفزة. شرعت بأنها غير قادرة على مضاهاة نجاح إذاعة عبدالناصر، مهما كانت رغبتهم جامعة في تقليدها. «نشرت (صوت العرب) الحادية والعروية في جميع أرجاء العالم العربي، وكان تأسيس الجمهورية العربية المتحدة في أوائل العام ١٩٥٨ قد أدى في ذلك الحين إلى الهيمنة المصرية على الراديو السوري. أرادت الحكومة البريطانية أن يكون لها «صوت في المنطقة»، وكانت الحجة السياسية للرد على «صوت العرب» وإسكات الناطق بلسان عبدالناصر» قد قادتهم إلى أن يقرروا القيام بتوسيع كبير للقسم العربي وتوفير مرسلات أبعد لكي تنقل البث. ولكن، بعد إقرارها صرف هذه المبالغ، هل كانت الحكومة تتوقع من بي بي سي «دعاية هجومية»، منعها دستورها من توفيرها، والتي كانت في أي حال من الأحوال ستصبح غير فعالة مقابل المد الناصري» (٢).

هنا كان تزاوج ما بين لاثنتين لأيديولوجيتين مختلفتين تماماً: القومية العربية التي كان لها صوتها في الإذاعة العربية «صوت العرب من القاهرة»، والتي كانت تبث من القاهرة والصوت الأقدم للأمبريالية المنحصرة ذات المرتبة الأوروبية التي فقدت الرغبة والوسائل لبسط دورها عالمياً. نما منذ السبعينيات تنافس جديد بين وسائل الاعلام الاخبارية العربية المتنوعة في محاولة لاستثمار التأثير النسبي لعرب الشقات في أوروبا. فمثلاً كانت أول صحيفة

اسرائيل، وهم يقومون بذلك باللغة الانجليزية. مع ذلك فعندما يأتي الأمر إلى الأكاديميين العرب ومجموعات الضغط العربية، علاوة على حقيقة وجود عدد أقل بكثير من الأكاديميين الذين يرغبون بالتحديث عن أمور العرب، فإن الذين يعتقدون بجدوى الترويج للمعلومات الضرورية باللغة الانجليزية هم حتى أقل من ذلك. ربما يملئ المنطق بأنه كلما كان الموقف العددي لطرف ما أضعف، كان ينبغي عليه أن يستعمل جميع الأدوات المتاحة في يديه لبلوغ أهدافه. يبدو أن الكتاب العرب قد اعترفوا بالهزيمة وانسحبوا إلى معزل لغوي.

للولايات المتحدة مجموعتان لغويتان رئيسيتان: الانجليزية والاسبانية (يتكلم ١٨٪ من سكان الولايات المتحدة اللغة الاسبانية باعتبارها لغتهم الأولى أو الوحيدة). للأغراض الأكاديمية والصحفية، فإن اللغة الانجليزية تهيمن بشكل كلي. ومع ذلك، فإنه عندما يأتي الأمر إلى الكتاب العرب الذين يناقشون أمور العرب فإن اللغة المستخدمة هي العربية بالرغم من حقيقة كون أقل من ٢٪ من مواطني الولايات المتحدة يتحدثون بها باعتبارها لغتهم الأولى أو الثانية. والأغرب من هذا، عندما يكون المستمعون إلى وجهة النظر العربية هم على الأرجح من غير الناطقين بالعربية.

إن واحدة من كبرى المروجين في القرن العشرين، التي بدأت نشاطها في العام ١٩٢٢، وهي مؤسسة هلبت مخيلة (وحتى اعجاب) الملايين، هي هيئة الإذاعة البريطانية «بي بي سي». لقد أدركت الحكومة البريطانية مبكراً أهمية نشر الأخبار بأسلوب يناسب الأهداف السياسية واحتياجات المستمعين على حد سواء. وكوسيلة بث امبريالية ذات واجبات عالمية، فإنها تنوعت بسرعة في اللغات الوطنية للإمبراطورية. كان لكل منطقة شبكة البث الثنائية الخاصة بها، وكانت الاستوديوهات تقع عادة في لندن في نهاية «بوش هاوس»، بحيث أصبح نطاق «بي بي سي» عالمياً حقاً قبل أية جهة بث أخرى مقارنة. وفسرت «بي بي سي» الاخبار والمعلومات حول المملكة المتحدة، زراعتها، وصناعتها، وسياستها، والاهتمامات الاجتماعية لشعوبها، بالإضافة إلى تصورها للأحداث الدولية. وأصبحت الناطق الذي يوضح أي موقف حكومي ذي علاقة. ولّد هذا مجموعة كبيرة من النتائج المفيدة، مشجعا من أواخر التجارة البريطانية في وقت كانت تمر فيه المملكة المتحدة بفترة تجديد كبير. حصل العديد من

سبيل المثال. لكن، ولأن معظم الخطابات التي تبث باللغة الانجليزية تبقى منتقدة بعق للسياسات العربية وتفتقد إلى أي منظور متعاطف مع العرب، فإن الفرصة أمام بناء رأس جسر ما بين ثقافتين تضعف. يجب أيضا توجيه الانتقاد على نفس المستوى تجاه الحكومات العربية (وشركات وسائل الاعلام) التي لا تكثر بالتفكير بتوجيه المعلومات نحو الجماهير من الأوروبيين والأمريكيين.

هما تكن المعلومات التي تم جمعها حول مواضيع تنمية (القضاء على غابات أمريكا اللاتينية، على سبيل المثال)، فإنها قد أنجزت من قبل وكالات الأخبار الغربية وحسب مفاهيم الغرب على الأكر. توجد بالطبع طرق أخرى لايصال الخطاب. إن منظمة العفو الدولية، رغم حصولها على دعم قليل من الحكومات أو بدون دعم منها (مهما كانت القوة التي كونتها لنفسها عن طريق الناس المتعدين العاديين)، قد أوجدت حضورا عالميا فعالا له وزنه. إن منظمة العفو الدولية تكوّن استخدامها للغة اعتمادا على منطقة عملياتها، إنها تستخدم اللغة العربية في الشرق الأوسط بالمقارنة، قبل فترة مرت أعطيت منشورا من قبل منظاهرين أترك أمام السفارة البلجيكية في لندن. كتب هذا المنشور بلغة انجليزية ركيكة جدا، كانت اللغة المستخدمة دون المستوى لدرجة أنها لم تكن مفهومة لم يكن لأي ناطق بالانجليزية، ولا الأتراك الذين يعيشون في المملكة المتحدة، أو في الحقيقة حتى أي شخص ذي معرفة باللغة الانجليزية (ربما كاتب المنشور فقط) أدنى فكرة عن هدفها. يركز هذا المسؤول على استخدام اللغة لترويج معلومات في مجتمع محدد ولأغراض معينة كيف يمكن لشكل ركيك من اللغة أن يقنع حتى المهتمين أو المتعاطفين من المارة دعك من جمهور أوسع في شعب يخسر بلغته؟

يشرح إدوارد سعيد مشكلة مشابهة تماما في مقابلة ذكرت في كتابه «السلام والساحطين عليه»: غزة جرش، ١٩٩٣-١٩٩٥ (شركة فنتج لندن). لم يركز عرفات في الواقع أبدا على فهم الاسرائيليين - تفكيرهم السياسي وأهدافهم المحددة وطرق تفاهلهم. هذه هي وضعية التوقف «عن الفهم». ليست هذه مشكلة الكفاءة أو عدم الكفاءة فقط هناك أبعاد أخرى وأخطر لهذه المسألة. دعني أعطيكم بعض الأمثلة: هل من المقبول صياغة اتفاقية مع اسرائيل والتوقيع عليها دون أخذ رأي خبير قانوني؟

عربية تأسست في بريطانيا هي «العرب» اليومية في العام ١٩٧٥. وقد أسسها الصحفي الليبي المحنك، المغفور له رشاد الهوني، وكانت هذه أيضا أول صحيفة يومية عربية تطبع بالكامل وتوزع من عاصمة أوروبية - لندن. تبعت هذه التجربة الرائدة عدة صحف ومجلات أخرى، وتأسست قناة تلفزيونية عربية، وهي مركز تلفزيون الشرق الأوسط (إم بي سي)، في نهاية الثمانينات، تبث «إم بي سي» من لندن إلى العالم العربي عبر القمر الصناعي «استرا» وهي ناجحة جدا في اتخاذ مركز لائق في هذه المرحلة الأخيرة من ثورة وسائل الاعلام. هناك الآن العديد من المحطات الأخرى المتنافسة حيث تصبح التقنية والوصول إلى التقنية أرخص وأكثر سهولة ولكن كل هذه الامدادات الاعلامية هي محاولة للتأثير على رأي عرب الشتات وليس للأراء الخارجية كما يجب أن يكون.

هل توجد وسائل اعلام باللغة الانجليزية في العالم العربي (أو غيرها من الأماكن) الموجهة إلى جمهور عالمي؟ هل انه لا يمكن استخدام اللغات الأوروبية (مثل الانجليزية والفرنسية والاسبانية) لتوجيه الخطابات إلى الدول الأوروبية أو الولايات المتحدة الأمريكية فيما يخص الشرق الأوسط؟ وهل توجد مثل وسائل الاعلام هذه التي لديها معلومات حول الشرق الأوسط لم تهين عليها أوروبا أو الولايات المتحدة؟ يستشهد ناعوم تشومسكي مثلا بوسائل الاعلام الاسترالية لكونها مصدرا مفيدا غير متحزب للمعلومات باللغة الانجليزية. ولكن يوجد القليل جدا مثلها في أماكن أخرى. لو وجدت مثل هذه القنوات العالمية للمعلومات الموضوعية باللغة الانجليزية، فلربما كان يمكن تجنب أرواح من سوء الفهم الغربي (مما في ذلك الموقف المشؤم تجاه فلسطين، والمعلومات المعكوسة التي اتاحت الإبقاء على الحصار المفروض على العراق منذ العام ١٩٩١ وحتى ٢٠٠٠. أو على الأقل تخفيفها - ربما كانت الأصوات البديلة تستمع بشكل أكثر وضوحا، وأكثر تكرارا؛ لعله كان لفقدان وسائل فعالة بديلة مثل هذه التي توفر منظورا بديلا. دوره الهام في ضعف فهم الغرب للعرب. إذا ما كان جزء من الموارد الضعفة الموجودة في الشرق الأوسط قد وجه نحو تغيير مواقف الدول المتقدمة فلربما كان حصول تغييرات في مواقف الغرب ممكنا. لعل الرأي العام الغربي المتصور أكثر كان سيتشجع ليضغط على الحكومات لصالح فلسطين على

ما الذي سيفسر مثل هذا السلوك عدا لامبالاته بمصير الشعب الفلسطيني إلى حد الاشتراك في جريمة؟ دعوني أعطيكم مثالا آخر. إن عرفات ومساعديه الرئيسيين في اتفاقية أوسلو، أبو مازن (محمود عباس) وأبو علاء (أحمد قريع)، لا يتكلمان الانجليزية أو حقا لا يفهمانها، وهي اللغة التي كتبت بها وثائق أوسلو، ولا هم سعوا للحصول على مشورة تخص اللغة. إذا أردت أن توقع على اتفاقية مع إسرائيل، فإنه يتوجب عليك عندها أن تعرف بأن الطرف الآخر لهذه الاتفاقية سيأخذ توقيعك عليها بأخذ الجد، وأنه لا يمكنك التراجع عنها إلا لتقديم تنازلات أكثر. أنت تعلم والعالم كله يعلم بأن للفلسطينيين موارد بشرية موهوبة. إن عرفات ومساعديه لم يستخدموا أبدا هذه الموارد أثناء مفاوضات أوسلو. (ص ١٨٢).

إن الاستخدام الصحيح والمناسب للغة هو أمر حيوي، ليس فقط في المفاوضات ولكن في كل جانب من جوانب ترويج القضايا الدولية. إن دول العالم الثالث، مع ذلك، قد فشلت غالبا في أخذ اللغة مأخذ الجد، حتى عندما تقدم مشاكلها إلى الاهتمام الدولي. هذا هو السبب في كون العديد من القضايا الانسانية قد لاقت بحرا من اللامبالاة الغربية. ضمن الأمم المتحدة، تشكل دول العالم الثالث من المرءود الضئيل الذي تحصل عليه مقابل منتجاتها الزراعية، ومواد الأولية وبيضايتها المصنعة التي تباع الي الغرب. وأسعار الكاكاو والقهوة والموز والجلود والمطاط تكاد تساوي العمالة المنفقة على انتاجها. بالشكوى من خلال (منظمة العمالة الخاضعة للأمم المتحدة) أو (الاتفاقية العمومية حول التجارة والرسوم / منظمة التجارة العالمية) تقع شكاوى حكومات العالم الثالث على أذان صماء. مثلا، أعرف شخصا مسألة معينة لاحظها مندوب أوروبي كان ضمن هيئة تتعالج عدم التوازن التجاري والاقتصادي بين نصفي الكرة. براهية أنه مهما كانت النقطة التفارضية التي تطرحها دول العالم الثالث فإن امكانياتهم في الحصول على فرصة الاستماع اليهم كانت تتلاشى تقريبا قبل أن يبدأوا. يعود هذا إلى امكانية الولايات المتحدة والمجموعة الأوروبية واليابان (مجموعة السبعة الكبار) في الدفاع عن مواقفهم وذلك بحضورهم إلى مثل هذه الاجتماعات وهم مسلحون بأخر الاحصائيات، والنشرات الاقتصادية وتحليلات توقعات المناخ ودراسات احتمالات سوق المال المخططة لسنتين

قادمة. أما مندوبو دول العالم الثالث، في الجانب الآخر، فهم غير قادرين عموما على الرد بنفس المستوى. انهم لا يفقدون إلى مثل هذه الاحصائيات فقط، بل إن قدرتهم على تقديم قضية متماسكة باللغة الانجليزية هي محدودة بشكل خطير لهذا تتم تسوية قضيتهم على نحو متكرر منذ البداية.

إن عدم التوازن هذا في وسائل الاتصال هو قمة جبل جليدي يجب عليهما أن تؤخذ في الحسبان رغبة حكومات العالم الثالث في تصحيح هذه المشاكل. في الواقع انها تحتاج إلى جهود صحفية أو كاتب أو ربما حتى موسيقي أو شاعر أو ممثل، للاتيان بنوع ما من وسيلة مبتكرة لعبور الهوة. ولكن مثل هذه الجهود ستخاطر بالكثير، وتحتاج إلى تعهد متكافئ مع قضية. مهما كانت الجهود المبذولة، فإن فرص نجاحها محدودة اذا لم تكن مستندة على مبادئ مدروسة بعناية، وتم تركيبها من قبل اختصاصيين لغوي ومرئيا. يجب على تقنيات الدعاية أن تكون محترفة، وليست عشوائية، خصوصا وأن أغلب المنظمات المهمة بترويج العدالة دوليا تتركز في الغرب. إن التدريب والموارد المطلوبة ليست بأي شكل من الأشكال ضئيلة وقد تتجاوز امكانيات بعض حكومات العالم الثالث ناهيك عن منظمات العالم الثالث على انفراد.

إن لغات التفوذ تولد أنواعا مختلفة من الخطاب (ربما ليست تلك المفضلة من قبل، أو المفيدة أكثر لشعوب العالم الثالث) وتخاطب المستمع بطرق تستثني تلك المجموعات التي قد لا تكون «مفضلة لغويا». ربما لا يكون هذا الاستثناء مقصودا، ولكن تأثيره يكون كبيرا ومدمرا. بالطبع هناك دوما صراع للتفوق في أي اجماع للرأي، هنا، مع ذلك، حاولت أن أصف صراعا ليسمع ليس إلا. إن القدرة على الاتصال وفهم وسيلة الاتصال هي أداة سياسية حيوية. بدونها، قد تصبح مجموعة أو مجتمع أو دولة حتى دول ما محرومة من حق شرعي. بالمقابل يزعزع هذا من استقرار مناطق بأكملها، ويضيق ويعيق لولب سلب القوة. فقط تكون اللغة الانجليزية اللغة الأولى في عملية العولمة لا يمكنه لوحد ضمان عدالة الاتصال عالميا. ربما، كما كان الحال ضمن العالم الناطق بالانجليزية، يمكن للغة أن تنمو كي تفرق بنفس القدرة الذي به توحده.

١ - بيتر بارنتر، أصوات العرب: اللسان العربي لهيئة الإذاعة البريطانية ١٩٨٢ - ١٩٨٨، (مشرقات بي بي سي، ١٩٨٨)، ص ٩٢

٢ - بارنتر، نفس المصدر، ص ١١٦

لمحات من حياة الجيमान

(التعليم والصحافة)

محمد عبدالرزاق القشعي *



المعهد، فيذهب بنفسه الى مقر الشرطة بقصر الحميدية ويدخل الى مديرها مقدما نفسه فيها مر أحد الجنود بإبلاغه السجن حسب أمر الملك، ويصف ذلك السجن المجاور لماكنة الكهرباء التي تضيء المسجد الحرام ليلا - وكانت ماكنة الكهرباء الوحيدة وقتها بكة ومخصصة للحرم فقط أما بقية أحياء مكة فتضاء بالفوانيس - يقول إنه لم يستطع النوم ليلا لصوت الماكينة المرتفع والمزعج، فغير برنامجه الى النوم نهارا والبقاء ليلا ليقرأ ويكتب، وكان قد أحضر له أهله فراشا وكتبًا ليطالع بها مع إحضار وجباته الغذائية في وقتها المحدد، وبعد أسبوع وعندما لم يزره أحد استدعاه مدير الشرطة وقال له: ألا تعرف أن لحوم العلماء مسمومة وإنك قد أخطأت في تعريضك بأحدهم، ولأنه لم يسبق لك مثل هذا التصرف فقد أمر جلالة الملك بإخراجك والمطلوب منك أن تكتب خطابين واحد منها موجه لجلالة الملك تعتذر منه وتشكره على عفوه عنك والثاني تتعهد فيه بعدم التعرض لمثل هذه الأمور وهكذا كان.

ولكنه في العام التالي يتهم من قبل أكابر أهل مكة بأنه قد تسبب في رسوب أبنائهم في امتحان الدروس الدينية التي هو المسؤول عنها في المعهد فبعضون ببرقية للملك بعد أن طلب منه إعادة الامتحان مع التساهل في الأسئلة ورفض هذا الاقتراح مما اضطر الملك الى أن يطلب منه الخروج من مكة وتحدد إقامته في بلدته، وقد اختار الدوامي بلد زوجته بدلا من بلدته (القرين) المجاورة لشقراء، واشتغاله بالبيع والشراء في المواد الغذائية. وقد عرفت مؤخرا وبالصراحة أن الذي كتب رسالة أهل مكة

ولد الأستاذ عبدالكريم بن عبدالعزيز الجيमान عام ١٣٣٠هـ حسب قوله إلا أن وثائقه الرسمية تقول إنه من مواليد عام ١٣٣٣هـ درس على يد بعض المشايخ بالرياض ثم انتقل الى مكة المكرمة حيث عمل جنديا في الشرطة ثم التحق عام ١٣٤٨هـ بالمعهد السعودي وتخرج فيه عام ١٣٥١هـ

منذ عام ١٣٥١هـ بدأ أستاذنا الجيमान العمل مدرسا بمدرسة المعلمي، فالمدرسة الفيصلية بحي الشبكة بمكة المكرمة، ثم انتقل الى المعهد السعودي بجبل هندي مدرسا للمواد الدينية به ومزاولا للناقد الأستاذ عبدالله عبدالجبار حيث يدرس الأدب العربي وكذا العسكري السابق زميلهم عمر عبدالجبار الذي شاركه في تأليف مجموعة من المقررات المدرسية لطلاب المدارس الابتدائية مثل الفقه والتوحيد والمطالعة والتهديب والمحفوظات وغيرها الى جانب قيامه بتأليف بعض تلك المقررات منفردا، ولا ننسى أن مدير المعهد آنذاك هو الأستاذ أحمد العربي.

في العام التالي بلغت الثقة بأبي سهيل أن يذهب للقصر الملكي بالسكاف بمكة ويقدم لرئيس ديوان الملك عبدالعزيز خطابا منتقدا فيه مدير المعارف آنذاك محمد المانع ومعددا بعض الهفوات أو الملاحظات التي يرى أنها لا تليق بمثله، ولكونه قد قرر عدم شراء بعض كتبه المدرسية ويعود لعمله. وفي اليوم التالي وهو عائد من المسجد الحرام وإذا بأحد أصدقائه يقابله ويخبره أن بباب منزله أحد أفراد الشرطة وأن مدير الأمن - مهدي بك مصليح - بعث من يبحث عنه عند معارفه وفي

* كاتب من السعودية.

للملك بطلب إنصافهم من الجهيمان هو زميله وشريكه في تأليف المقررات المدرسية عمر عبد الجبار.

وخلال الحرب العالمية الثانية ينتقل الوزير عبدالله السليمان الى الخرج لإنشاء المزارع ويتحدى من يقول إن نجد غير ذات جدوى زراعية، فيغرس النخيل وينشيء المزارع من حفطة وأعلاف، ويقتنع مدرسة لأبنائه وأبناء البلدة بها. يتولى تنظيمها الأستاذ حمد الجاسر ويعتبر أن يحفظه زميله السابق عبدالكريم الجهيمان، وهكذا اعتبارا من ١٣٦٢هـ يطلب من أمير الدوامي تكليفه بنقل عائلته وأثاث بيته على أول سيارة تمر ببلدته الى الخرج حيث أدار المدرسة باقتدار ومصادف أن زار الملك عبد العزيز الخرج فأحضر طلابه وأنشدوا الأناشيد الحماسية والخطب الدينية والأدبية أمامه، مما سره وأعجب ولي العهد الأمير سعود الذي أبرق في اليوم التالي للوزير ابن سليمان أن يكلف الجهيمان بالتوجه للرياض لتدريس أبنائه.

وهكذا في عام ١٣٦٣هـ (١٩٤٣م) وجد في المدرسة شخصا واحدا هو (عبدالله العوين) فرتب وجهر المدرسة وبدأ بتدريس أبناء ولي العهد.. وانتهز فرصة العيد لزيارة أصدقائه بالخارج وما علم إلا بالشرطة تبحث عنه لتعيده للرياض فامتعض من هذا التصرف فكتب معتذرا عن الاستمرار بالمدرسة.

يقول أبو سهيل - أطال الله عمره - إنه بعد تركه مدرسة أولاد ولي العهد بهوامين اتصل به الأمير سليمان السديري طالبا منه أن يتولى تدريسه وسافر معه للحج حيث أخرج من مكة مكراها ففرح بذلك فرحا شديدا إذ أنه سيرى أصدقائه وزملاءه وتلاميذه.

ويروي نكتة بالمناسبة - بأن والده سليمان السديري قد غضبت عليه إذ أنها علمت أو قيل لها إن ابنها يدخل فحاول إرضاءها بأن ذهب لها وعرف سبب غضبها فحاول نفي هذه التهمة عن نفسه بأن قال لها : «جعلني إذا كنت أشرب التتن يطلع مع خشمي فخافت عليه وقبلته وقالت بسم الله عليك لا يا وليدي».

وهكذا يعود بعدها للرياض بطلب من الأمير عبدالله بن عبدالرحمن شقيق الملك عبدالعزيز والذي طلب منه

تدريس أبنائه، ذهب لهم في البر وقت الربيع - إذ أن الأمير بصحبة الملك بروضة خريم - فقال له اذهب لتلك الخيمة فستجد أبنائي بها فتول تدريسه فوجد بالخيمة أكبر أبنائه يزيد وعبدالرحمن ومحمد، وهكذا بقي يدرسه قرابة خمس سنوات. وقد استعان ببعض المدرسين المصريين وقد ساعده بالعمل في المدرسة ابراهيم الحجى. توطدت علاقته بتلميذه يزيد الذي تأثرت صحته فطلب من والده السفر الى مصر للعلاج ولشدة حب والده له طلب أن يرافقه بعض الخويا للسهر على راحته ولكنه رفضهم وقال إذا (كلش ولا بد) فليرافقني أستاذي عبدالكريم الجهيمان.

فحدث هذا السفر في حياة أبي سهيل تحولا كبيرا فنراه يقول في مذكراته (ص ١٦٢ - ١٦٤): «وقد أحدث هذا السفر الى مصر بالنسبة لي خاصة تحولات في تفكيري الاجتماعي وعرفت كثيرا من الشخصيات البارزة في الدولة.. وبما أن هذه السفرة هي أول سفرة في حياتي خارج بلادى.. فقد رأيت فيها الكثير من الأمور التي منها ما أحببته .. ومنها ما كرهته .. فقد خرجت من مجتمع محدود يعيش عيشة محدودة.. عيشة الكفاف والعفاف وإذا بي في أيام قلائل أرى نفسي في مجتمع يموج بمختلف التيارات والرغبات والصراع في سبيل العيش بين الكبار والصغار والفقراء والأغنياء.. وبالعجالة فقد استغدت مما سمعت واستغدت مما رأيت .. وعرفت مسالك الخير ومسالك الشر في هذا المجتمع الجديد الذي شاهدته، فكان الأول من نوعه في حياتي التي قاربت الأربعين عاما..».

وهكذا توثقت علاقته بالأمير يزيد الذي رافقه في سفراته بعد ذلك الى باريس حيث بقي هناك لأكثر من ستة أشهر تعلم أثناءها قيادة السيارات وأعطى رخصة للقيادة في باريس وأخرى عالمية. وتعرف على شخصيات كثيرة هناك وألف كتابا أسماه (تكريات باريس) قدم له المذيع العراقي المشهور في إذاعة برلين بألمانيا أثناء الحرب العالمية الثانية يونس بحري، ثم واصلوا رحلتهم الى بلجيكا فهولندا فسويسرا فإيطاليا فالعودة للوطن عن طريق البحر.

عاد أستاذنا الجيهمان إلى أرض الوطن بعد سفره إلى عالم جديد ومختلف عما عاشه وعاشه وقد تعلم الكثير من اختلاطه بمختلف فئات المجتمعات من مصر إلى أوروبا فأخذ على عاتقه مهمة التوعية للحاق بالركب والوصول إلى أعلى المراتب وهذا لا يتأتى إلا بالوعي الاجتماعي، وبمجرد أن اتصل به صديقه عبدالله الملحوق الذي أسس شركة الخط للطباعة والنشر بالمنطقة الشرقية وطلب منه اللحاق به للمشاركة وإدارة الشركة، لبي الدعوة وطلبوا الترخيص بإصدار جريدة يومية فيقول بالنص: (وأرسلنا برقية باسم مطابع الخط إلى ولي العهد سعود الذي كبر والده الملك عبدالعزيز.. فصار يتولى جميع شؤون البلاد.. ولا يعرض على والده إلا ما يسره ويبهج خاطره) وجاءت الموافقة من سموه بإصدار هذه الجريدة باسم (أخبار الظهران). وهكذا أخذ على عاتقه مهمة صعبة وكأنه يردد قول الشاعر:

قف دون رأيك في الحياة مجاهدا

إن الحياة عقيدة وجهاد
فيقول في مذكراته ص ١٧٥ - ١٧٧ : (وصدر بعض أعداد هذه الجريدة من بيروت لأن مطابع الخط لم يكن لديها الاستعداد آنذاك لإصدارها.. أي طبعها.. فكان ترسل السواد كاملة إلى بيروت.. مقالاتها وأخبارها وإعلاناتها.. وبعد فترة قصيرة.. تولينا إصدارها من الدمام نصف شهرية مؤقتة، وكانت في بدايتها ضعيفة هزيلة كأي بذرة توضع في التربة.. وكأي عمل ينشأ من جديد.. ثم إنها كانت أول صحيفة تصدر في هذه المنطقة التي انتقلت أكثر مدنها من طور القرى إلى طور المدن.. ثم إن أكثر القاطنين فيها هم عمال في شركة أرامكو.. ولكن أخبار الظهران بدأت تنمو وتكبر ويتسع توزيعها ويكثر قراؤها شيئا فشيئا.. لما يلمس القاريء فيها من صراحة في القول وإخلاص في علاج الكثير من المشكلات الاجتماعية والثقافية والسياسية.. ولهذا فقد كانت موضع الثقة من الحكومة ومن المواطنين على حد سواء وظهر من بين هؤلاء العمال كتاب ومفكرون صاروا يغذون هذه الصحيفة بألوان من البحوث والمقالات

الملينة بالوطنية والإخلاص.. والجرأة في بعض الأحيان.. وقد اكتسبت من رئاسة تحرير هذه الصحيفة مكسبا معنويا كبيرا.. وكانت نقلة جديدة في حياتي الوطنية والفكرية.. حيث كان يرد إلى هذه الصحيفة مختلف الآراء والاتجاهات التي منها ما يكون متزنا ومنها ما يكون مندفعاً ومنهزاً.. ومنها ما يكون مدسوساً فيه بعض الأفكار التي لا تتناسب مع محيطنا ومجتمعنا المحافظ الذي تسوده قيم وأخلاق توارثها الخلف عن السلف.. فإذا تجاوزها إنسان اعتبر شاذاً.. فالحقيقة بنت البحث كما يقول المجربون في حكمهم التي يلقونها في مجتمعاتهم.. وسارت الصحيفة على هذا المنوال حتى أصبحت موضع ثقة واحترام الجميع.. وكنت بصفتي مسؤولاً عن هذه الصحيفة.. ومسؤولاً عن جميع ما ينشر فيها.. كنت أنخل ما يرد إلي من بحوث ومقالات وأخبار فأعرف منها مختلف التيارات التي تعيش في المجتمع أو يعيش فيها المجتمع أو بعض فصائل المجتمع..)

ويقول في موضع آخر من مذكراته ، ط٢ ، ص ١٧٧ :
(..ولكن بعض المواطنين يطالبوننا بحرية واندفاع إلى الأمام أكثر مما نحن عليه سائرون .. بل يريدوننا أن نقفز في درجات سلم أماننا قفزاً .. فنحاول أن نفهمهم بأن القفز قد يعرض إلى السقوط وأن الاتزان هو الطريق الأسلم والأحكم..).

ومع هذا التشدد في الحذر والاتزان إلا أنه لم يسلم ففي نهاية السنة الثانية من عمر الصحيفة - أخبار الظهران - ١٣٧٦هـ يصله مقال يطالب بتعليم البنات ورغم أنه لا يعرف كاتبه إلا أنه يؤيد ما جاء فيه ولهذا نشر المقال وتحمل مسؤوليته بكل شجاعة، وقالوا إما أن تدلنا على كاتبه أو تتحمل مسؤوليته، وإن الدعوة لتعليم الفتيات أمر سابق لأوانه. ولهذا يقول في مذكراته، ط٢ ص ١٨٠ : (..وكانت النتيجة أن أوقفت عن العمل .. وأوقفت الصحيفة عن الصدور.. وأوقف رئيس تحريرها في غرفة منفردة طولها مثل عرضها أربعة أمتار تقريبا في أربعة.. وفيها شباك واحد قد أغلق وأحكم إغلاقه.. وضرب في جوانبه الأربعة عدة مسامير..)

يطلع على مواد مجلة (الجزيرة) قبل نشرها ليعتبر رأيه نهائيا في إجازة موادها - شهريا - واعتبر أن قمة بل أشهر عمل قام به هو تفرغه سنوات لرصد الذاكرة الاجتماعية الشعبية وتسجيلها وجمعها بعشرة آلاف مثل شعبي وشرحها والتعليق عليها وطبعها في عشرة مجلدات الى جانب (الأساطير الشعبية). في خمسة مجلدات أخرى والمترجمة حديثا للغة الروسية.

ويذكر في مذكراته ص ١٩٩: (.. وكل تلك المقالات، ونيابة التحرير لا تأخذ عنها أي مقابل مادي.. وإنما نقوم بها على أنها واجب وطني وكان جميع الكتاب من أمثالي في تلك الفترة لا يأخذون أي مكافأة على ما يكتبون.. فليس هناك كتاب محترقون وإنما هم كتاب وطنيون متطوعون.. هدفهم الصالح العام .. لوطنهم ولموواطنيهم.. وخدمة لحكومتهم الفتية).

كما يقول إنه يتبع سياسة في كتاباته فيقول: (..لدي فلسفة خاصة استفدتها من تراثنا الماضي وهي: إذا أردت لكتابتك أن تكون مؤثرة وتؤدي الى المطلوب.. فيجب أن تكون حارة جدا أو باردة جدا.. إما أن تكون فاترة.. فهذا هو الشيء الذي لا قيمة له.. وهو يمر غالبا دون أن يحس به أحد ولن يكون له أدنى تأثير..).

هذه لمحة صغيرة وإضاءة بسيطة لجزء من حياة الأستاذ عبدالكريم الجهمان - أطال الله عمره وأبقاه - كنت أثناء سفري معه والتي امتدت تلك السفرات في الداخل والخارج لأكثر من ١٥ مرة - أتناقش معه ويتبسط معي فتأجراً عليه وأقول له: هل لو كنت مازلت على حالتك الأولى تسكن بيت الأخوان وترتاد تلك الأسواق وتختلط بالأشخاص أنفسهم فقط هل تبلغ بك الجراءة أن تنقد الركود السائد؟ وتهز المجتمع كي يفيق ويسير بالطريق الصحيح ويعرف دوره وما له وما عليه؟ أو أن سفراتك المتعددة والطويلة لمصر وفرنسا وهولندا وسويسرا وغيرها في هذا الوقت المبكر هي التي ساهمت بفتحك بعد اطلاعك على أوضاع المجتمعات الأخرى، وقررت (أن تضحي شمعاً خيراً من أن تلعن الظلام).

وقد بقي على هذه الحال واحداً وعشرين يوماً ولم يشعر ذات يوم إلا بالجندي يفتح له الباب فجأة ويقول له خذ فراشك وذهب الي أهلك.. هكذا بلا سؤال ولا جواب ولا تأنيب ولا عتاب..!! (كما يقول).

لقد تلتبت الأعداد الأربعة والأربعين من صحيفة (أخبار الظهران) والتي رأس تحريرها أستاذنا الجهمان فكان كمن يحمل مشعل الإنارة ليضيء الطريق للجميع حكومة وشعباً وقد رحب واستبشر وبارك صدور الصحف التي لحقت بأخبار الظهران وهي (الفجر الجديد) وصدر منها ٣ أعداد في النصف الثاني من عام ١٣٧٤هـ، ورأس تحريرها الأخوان أحمد ويوسف الشيخ يعقوب. ثم مجلة (الإشعاع) للأستاذ سعد البواردي والذي صدر منها ٢٣ عدداً وصار لها ما صار لأخبار الظهران. وأخيراً مجلة ثم جريدة (الخليج العربي) الذي بدأ بإصدارها ١٣٧٥هـ الأستاذ عبدالله أحمد شباط وعمل معه بعد ذلك محمد أحمد فقي ثم علي أحمد بوخمسين واستمرت حتى عام ١٣٨٣هـ. فتنتقلت بين المطابع في الدمام فالرياض فجدة ثم العودة الى الخبر بالمنطقة الشرقية حتى صدور نظام المؤسسات الصحفية فتوقف.

وأخيراً فاستاذنا والدنا أبو سهيل يعد رائداً وبحق للصحافة بالمنطقة الشرقية مثلما يطلق على صديقه ورفيق دربه علامة الجزيرة الشيخ حمد الجاسر - يرحمه الله - رائد الصحافة والطباعة بالمنطقة الوسطى.

وعاد للرياض فور الإفراج عنه ليعمل بوزارة المعارف مديراً للتفتيش ويصدر مع مجموعة من الأدباء من الوزارة مجلة (المعرفة) ثم يطلب سمو وزير المالية والاقتصاد الوطني الأمير طلال بن عبدالعزيز استعارة خدماته الى وزارته فيصدر منها مجلة (المالية والاقتصاد) وفي هذه الأثناء يكلفه صديقه الشيخ الجاسر بالإشراف على جريدة (اليمامة) أثناء سفراته المتعددة، إضافة لمشاركاته المستمرة بالكتابة بها تحت عنوان (أين الطريق). وكذا إشرافه ومشاركته مسئولية تحرير صحيفة (القصيم) وكتاباته الدائمة بها تحت عناوين مختلفة مثل (المعتدل والمائل) وغيرها، ونجد أن الشيخ عبدالله بن خميس يكتب له راجياً أن

بيت طم الشاعر

و

الواقم المتردي

قراءة في قصيدة «طائر الفينيق» لعبد القادر الحصري

خير الله سعيد *

ظروف كتابة القصيدة:

لعبت أحداث حرب الخليج الثانية ١٩٩١م، دوراً مهماً في بلورة رؤى كثيرة عند أكثر من مثقف عربي. فلقد انشأ الواقع الثقافي العربي في أكثر من اتجاه، الأمر الذي كشف معه تجليات الموقف القومي وتناقضاته في أكثر من بلد، وبالتالي أصبح «الموقف الذاتي» الفردي بشكل خاص، علامة دالة على الموقف التاريخي للمبدع، واتساق هذا الموقف من الحالة الراهنة، الخاضعة بتجلياتها إلى الموقف السياسي الرسمي في هذا البلد أو ذاك، وهذا مما زاد الطين بلة فراكم المعاناة، وأصبحت مركبة في قلق الشاعر وروحه، لذلك انطوت هذه التراكمات داخل النفس، وراحت تعتلج في ذات الشاعر، حافرة لها أحاديث حادة في الذاكرة، وضاغطة بشكل حاد على وعي المبدع، بحيث أنها أصبحت حالة أسرة، لا يمكن الفكاك منها إلا بالافصاح عنها، ومهما كانت النتائج، وبغية تحويل هذه المعاناة والمكابرة إلى إبداع ثقافي، لا بد من اختيار لحظة مناسبة، وحالة نفسية أرقى من تلك الحال التي ولدت تراكم القصيدة، وهو ما أدركه عبد القادر الحصري بحسب المهرّف، وثقافته الواسعة، ومعرفته الجيدة بأسرار بلاغة الشعر، وعوالم المرسل من القصيد، ناهيك عن صبره الطويل وأناة باله الأطول، فلقد مرت على حالة «تخمر» تلك القصيدة أكثر من ثماني سنوات، أقول هذا لاني على صلة وثيقة بالشاعر، وملأه بشكل شبه

يومي، عندما كنت بدمشق، ولم يبع لي منها بشيء، حتى ساعة خروجي من دمشق عام ١٩٩٣م، ومن هنا تحديداً، احصر الفترة الزمنية لولادة هذه القصيدة.

العناصر المؤثرة في كتابة القصيدة:

كما أشرت، بأن الشاعر ذو حس مرفه، ومتابع جيد لحركة الثقافة العربية، وتحديداً في مجال الشعر العربي، فهو مطلع بشكل واسع على التراث العربي - الإسلامي، ومتأثر بالادب الصوفي، لا سيما أدب النفري، وابن عربي، إلى حد بعيد، ناهيك عن الماهية بحركة التجديد الشعري في العصر العباسي، والعصر الحديث إضافة إلى معاصرته للتيارات الثقافية، بكل تلاوينها، وله موقف واضح من «حركة الحداثة الشعرية»، ثم أنه يدرك - بشكل معرفي - التلاعبات السياسية والإيديولوجية، وقد ابتعد عنها، وانحاز للابداع الشعري، بشكل لا ليس فيه، وعندما انكشفت أسرار السياسة الأمريكية في حرب الخليج، وسقطت ورقة التوت عن عورة رواد - العالم الجديد - وسحب هذا الشرع أدبياله على حركة الثقافة العربية المعاصرة، فقمت أصوات الحرية، وظل التاريخ العربي «مركونا» على رف النسيان، لكن هناك قلة قليلة من المثقفين العرب أدركوا سر الحالة، وانتبهوا إلى حركة التاريخ، وقلبوا صفحاته على أكثر من وجه، وعرفوا معنى أن تكون - بغداد أو دمشق أو القاهرة الممزجة - شاهدة أبد الدهر على وجود أمة وحضارة، ومن هذه الزاوية تحديداً كان التأثير الأوضح في مؤثرات القصيدة.

ولا يخلو الأمر - من حيث تأثيراته - على مواقف بعض

* كاتب عراقي يقيم في موسكو.

الادبائه في تلك الاحداث مسار وعي الشاعر والقصيدة بأن معاً، وعبدالقادير الحصني يدرك ذلك جيداً، وقد انعكس هذا الامر فيما بين سطور القصيدة.

كما أن المكان - هو الآخر - يحظى بنصيب واضح من تأثيراته في بنية القصيدة وتداعياتها وزمن انطلاقها ولحظة التفجير. فهوامش الحالة تشير الى ان القصيدة أُلقيت في مهرجان المريد الشعري الرابع عشر، في بغداد في ١١/٢٤ - ١٢/١٩٩٨م، والممتنع لمهرجانات المريد الشعري - تاريخياً - يدرك الدلالة الرمزية للمكان، وفي نفس الوقت يعلم خصوصية تلك القصائد والمطولات التي تنشذ هناك، فالنوقيت، والمكان، لعبا دوراً هاماً في المؤثر الإيجابي في لحظة اطلاق القصيدة - وعلى حد علمي - ان الشاعر لم يلحقاً - قبل المريد - في مكان آخر. فقد اراد ان تكون تلك المطولة في ذلك المكان تحديداً، ومنها يحدو الركب للانشاد في أماكن اخرى.

تحليل بنية القصيدة:

ينطلق الشاعر عبدالقادير الحصني في قصيدته تلك، من رؤية تاريخية، ذات بعد اسطوري، رابطاً اسم بغداد بأساطيرها التاريخية، ومن ثم يلصق الاسم بـ «طائر الفينيق» الذي لا يمكن ان يختفي، وان مات - مؤقتاً - حيث انه ينطلق من الرماح بقوة أشد، وتحلق أعلى، ومن هذه الرؤية الاسطورية اراد عبدالقادير الحصني القول بأن بغداد الحضارة، وبغداد الثقافة، وبغداد التاريخ، هي كطائر الفينيق، يستحيل قتله او اخفاؤه عن أعين الناس، فهو كامن في الاسارير النفسية، وخالد في الرؤى، ومتسرد في الاحاسيس.

ومن التسمية جاء وزن القصيدة، حيث يجنح الشاعر عبدالقادير الحصني الى «وزن الشعر الحر» كي تبقى مديات القصيدة مفتوحة في كل الافاق، ويظل يدور في ضجيج تلك القصيدة، دون ان يخرج من سياقاتها الوزنية. ودون ان يقيد رؤاه بقيد الوزن الواحد، الامر الذي قد يضعف من شاعريته، ومعارف خيالاته، او بنية مفردته في سياق الجملة الشعرية، لذلك اختار الوزن الذي يستجيب لهواء ويسمح لتفلاتاته، دون ان يؤثر ذلك في موضوعه المعاني ودلالاتها الرمزية، وربطاً ذلك في نسج متوال ومتصاعد مع حركة الايقاع الشعري، مفتتحاً الكلام بفعل الحركة «أطوي»، ومستنداً على حرف «الدال» في ارتكاز فني، يظهر فيه - صناعة الشعر - في كل مقطع شعري.

يقسم عبدالقادير الحصني، قصيدته «طائر الفينيق» الى خمسة مقاطع شعرية، تحمل خمس رؤى، تنسج بدلالاتها الرمزية مع الواقع العربي الازمني، منظروا اليه من زاوية تاريخية، ومتحدثاً عنه بأنأثر واحاجي يفهمها القارئ الفنيه، حيث الاشارة افصح من العبارة، يقول في المقطع الاول: «أطوي درج الليل... وأصعد نحو نجومى
بخطى يهديها قلب في فينيق
ينهد».

«أطوي درج الليل... وأصعد» تستوقفك هذه العبارة الشعرية بكتباياتها ودلالاتها، «درج الليل» هو الظلام الحال كالمحيط بسماة بغداد - اكثر من غيرها - والذي يعني ابعاداً كثيرة في الدلالة الرمزية، وبالتالي، تشكل عملية الاختراق للحصار الليلي، رؤية فكرية وفنية، متجاوزة حلقة الليل، نحو أفق اعلى، ملئ بضياء مشع تخترق في طياتها احلاماً كبرى. فالمجاز في هذه الجملة الشعرية يفصح عن ذلك، بالاستناد لبقية المقطع الشعري «أصعد نحو نجومى» ففعل الصعود، هو تجاوزاً للحالة الراهنة، وبالتالي السير نحو هدف هو «النجوم». وهذا السرى الليلي، المحفوف بالمخاطر ينطلق وثائقاً من ان «مركبة السير» طائر الفينيق، تسير دون وجل او خوف، رغم التعب والتخند، حيث ان صورة هذا الطائر الاسطوري، يضيف الشاعر عليها جمالاً ابهى عندما يقول:

«مفترعاً بجناحيه الابعاد،

قدماء موشاتان بظل سماء

وقودامه مكحول ما يتدخل منها في الليل

ويطلع من غرته غار

في هيئة شمس

تبزغ ملء عيوني»

ورسم الصورة والتحليق للطائر بهذا الشكل، هو شكل بغداد الذي يراه الشاعر ويريده، بل يحلم به اكثر، كي يبقى بسطوته المهدودة عبر التاريخ.

«مفترعاً بجناحيه الابعاد»

ورغم حالة الخوف هذه، الا انه يظل أجمل برويا الشاعر، حيث يريد ان تكون «قدماء موشاتان بظل سماء»، بمعنى ان هذه السطوة والجبروت، لا يصح ان تكون قائمة، فوشي الأقدام بظل السماء، هو حالة السلام والصفاء، ذات الزرقة الأسرة، الخالية من الحروب، لذلك جاءت اسقاطات الرغبة هذه بأن يكون شكل الطائر بالصورة التي رسمها الشاعر «يطلع من

غرفته غار»، علامة النصر، ويتحول هذا «الغار» الى هيئة «شمس» تملأ كل العيون، وليس عيون الشاعر وحده.

في لجة الصورة الشعرية المتداخلة من خيال الشاعر وروثياه، تنساب حالة من «الوعي الذاتي» للفرد والمجتمع، يتحدث عنها الشاعر بلهجة خطاب ميطن، يحمل في طياته رؤى سياسية، يتجسد ذلك في المفردات التالية: «هذا ما يحسبه الجبناء جميعا يعرفوني... الخ» والشاعر آزاد، بل صار موقفه متعاطفا مع الحالة، لا سيما وأنه شهد نيران الغارات الأمريكية على بغداد، فالموقف الشعري هنا، انصاع عن ذاته، بشكل سياسي، اضعف الصورة الشعرية في بنية المقطع الأول من القصيدة، لأنه دخل في شبه مباشرة، واعتقد ان حالة الدخول هذه، تغلغلها الحالة الجائفة على صدر الشاعر في تلك الفترة، ومن ثم هي حالة الدفق الأول للشعور الذاتي، وعلاماته الاولى لتكوين القصيدة.

في المقطع الثاني من القصيدة، يغور الشاعر بعيدا في اعماق التاريخ ليصل الى ربط محكم بين حالة- الدمار- والنهوض الاسطوري، مستندا الى التراكم الحضاري الذي شهدته بلاد الرافدين، ليؤكد استحالة احواله طائر الفينيق الى دمار او فناء، مشبها طائر الفينيق هنا بالشعب العراقي ذاته، وليس بغداد وحدها، فهو ينتقل من حالة الصعود الاولى «نحو النجوم» الى حالة الهبوط الاولى، والتي انطلق منها الصعود الاول، ألا وهي «الالواح السومرية» بمعنى انه لا يمكن لحالة تحليق في سماء العلاء دون مركز حضاري، يسمح لهذه الحالة بالديمومة والبقاء، ولذلك يكرر الشاعر الاستهلال الشعري في كل مطلع، لتوكيد حالة الصعود، ويشاعرية ارق، وصورة أوضح، مع الحفاظ على نسج البنية ووحدة الايقاع الشعري، فهو يقول:

«أطوي درج الليل واصعد

أحمل بين يدي جذازات من ألواحي

مسطور فيها ألوهة

تسبح الكون

وعمق جراحي»

الصعود - هنا - في المقطع الثاني، كان به «جذازات» من الألواح السومرية، وليس بكل الألواح، اقتصر على ذكر «الآلهة الاولى» لبشرية، لأن هذه الجذازات «تسبح الكون» وتسبح عمق الجراح الذي عاناه هذا الشعب من الولايات عبر تاريخه الطويل، والشاعر هنا أراد الافصاح عن أن مركز

الحضارة البشرية، عندما يضرب بألة تدميرية، هذا يعني ان الحضارة كلها مهددة، لاسيما حضارة الشرق الأوسط، على اعتبار ان العالم كله يعرف ان «التاريخ يبدأ بسومر»، وعندما يضرب مهد تلك الحضارة، فان البربرية الغربية، ذات الوشم الأمريكي، هي المرشحة للصعود؟! ولذلك أراد الشاعر ان يعلن عن هذه الحقيقة، وأثبت القرينة في ذلك من خلال وجه التناقض الحضاري القائم بين الحضارة البابلية «أم الحضارات» وبين الحضارة الأمريكية المدمرة للحضارات، وهذا ما يجليه التساؤل في المقطع الثاني:

«من قبلي، من وجدان الموت

استخلص حلم خلود الانسان

ومن اشترع العدل،

ولما دنسه الظلم

تطهر بالطوفان»

البيت الأول يحيلنا الى مسألة «خلود الانسان» والكلمة الاولى لهذا الطود، وأولى صحائف هذا الخلود انه «حلم جلجامش» في ملحمة البابلية الخالدة، ورحلة البحث وراء الخلود بعد مقتل «إنكيذور». ترى أتعلم حضارة أمريكا طلاس ملحمة جلجامش؟! هذا السؤال هو ما اخفته عبارة الشاعر وأراد بحض الادعاء الأمريكي بحمايته لحقوق الانسان، من خلال التساؤل الثاني:

«من اشترع العدل»؟!

ومسألة «العدل» هذه قانونيا، وتاريخيا، وحضاريا، اوجدها اهل بابل بالعراق، منذ القدم، قبل حوالي (٣٥٠٠ سنة ق.م)، ودونها بأقدم المدونات الحضارية في «مسلة حمورابي» الشهيرة. وعلمية ابراهيم بالنص الشعري، هي شاهد امانة تاريخي ضد من يتقولون بأنهم «اهل العدالة» وأسبق بالزهور، وبغية اقرار حالة العدالة واسبقيتها التاريخية، فان الشاعر يورد توكيد هامما، من التاريخ ايضا- هو مسألة «الطوفان» ويوظفه ابداعيا داعما تلك الحالة في المنظور الحضاري.

«ولما دنسه الظلم... تطهر بالطوفان»

وبغية فهم الحالة الحضارية لشعب العراق فان الشاعر ينطلق بتقصاعيف النص الشعري، مسقطا- بشكل واع- تأكيدات الاحداث التي مر بها هذا الشعب على تلك البقعة الارضية المسماة «أرض الرافدين» كي يقول، ان الحضارة انبثقت من هنا:

«هذه آيات دمائي
كنت أريد لها أن تمضي

في جنبات الأرض
مواكب فرسان، وشقائق نعمان

تفصح عنها الأعياد»

فالأحداث الدامية المتكررة في تاريخ العراق، ينظرها الشاعر بزواية جمالية، ويلغة شعريّة شفيفة، مستخدماً - المجاز - لخدمة النص الشعري - وظهيفاً - فأنهار الدماء جعلها «آيات» ومواكب فرسان، تنتشر كأوراد البردية الحمراء المسماة «شقائق النعمان» ثم يستطرد الشاعر بأحلامه ناطقاً باسم العراق، وموظفاً تداعيات الحلم للمستقبل، كجزء من تنهض الشاعر، بعد أن يستحضر أحداث الماضي.

«كنت أريد الحرية للأنهار

ونحلاً تخطب ود ذوائب الامجاد

كنت أريد بلاداً تسع الحلم

إذا كانت تسع الحلم بلاد»

وقبل أن ينهي الشاعر أحلامه ورؤاه، يطلق تساؤلاً عنيفاً، معرّياً الواقع بذلك للتساؤل، نازعاً عنه كل قيد، يقول:

«هذه رؤيائي،

وهذا ما كنت أريد

فماذا كان يريد الأوغاد؟»

في المقطع الثالث، تهدأ عاصفة الشاعر بعض الشيء ويميل إلى الدعة، جاعلاً من حالة «العتاب» حالة للتساؤل مع الذات بنفس درجة الحلم، وينرجسية أعلى، يستمد مشروعيتها من التراث الذاتي للأرض والتاريخ ولثقافة الشاعر نفسه:

«أطوي درج الليل وأصعد

قذري أبعد

قذامي أهوال

أعرف اني منها حين أموت سأولد»

الموت والولادة هنا، هي الثنائية المدركة بوعي الشاعر، والمترابطة في نسيج الرؤية مع المقطع الأول، ضمن أبعاده الأسطورية، كي يبقى الشاعر محافظاً على وحدة المعنى في المضمون، وقد لجأ الشاعر عبدالقادر الحصني إلى توظيف مفردات التراث العربي في بنية نصه الشعري، دون أن يحدث أي شرخ في نسيج قصيدته من الناحية الفنية، ومحافظاً على سبك المفردات في قالبها المطلوب، ومن ناحية المعنى، ظل كذلك متابعاً لوحدة افكاره، فمن جدلية الموت والحياة يرسم

للطبيعة منطلقاً شعرياً أخاذاً، يقول:

«لا تبتكروا للبرق مراثي

غير مطول الأمطار

ولا تنتظروا جسدي من بين سنايك هذا الليل الحالك

إلا بالأقمار»

فالصورة المتولدة من اسرار الطبيعة يمازجها الشاعر بخياله، ويتناص فيها بالمعنى مع قول الشاعر العراقي «أحمد الصافي النجفي»، حين يقول:

لا تزجوني بقبور... فأنني

أبغض السجن ولو بعد مماتي

ولكن الصورة الشعرية عند عبدالقادر الحصني اصغى وأجمل، والمعاني خدمت الفكرة، ولكن بقية المقطع الشعري، يدخل فيها إسقاطات الحالة العربية، سياسياً، فهي تلح على وعي الشاعر وتضبط على قريحته، فلا يفلت منها - والنص أغلبه يحمل هذا الهاجس - وبغية تجاوز هذا المطب السياسي، يلجأ الشاعر إلى «المونولوج الداخلي» مستخدماً التراث الشعري العربي، ليساّج بين حالتين، بين حالة وعيه المعاصر - ضمن الواقع المعاش - وحالة الشعراء الجاهليين الذين سبقوه وعانوا مثله، من ذلك الوجد الاجتماعي، يقول:

«أنا فارسكم وأخوكم

أعدو معكم لو عوديتم

أقسم لو حزب الأمر

بأن ينهض من تحت رمادي الجمر

وإن أسند إلى الرمح المغروس يظهرني

من أفعال أبيادكم

كي أحميكم

وأرى نفسي فيكم»

فضمن هذا الحوار المشبوب بالتساؤلات، يجعل عبدالقادر الحصني نصه الشعري مفتوحاً على كل الاتجاهات، ويسمح للتأويل والمؤول بأن يقرأه بأكثر من مستوى، وهذه الحالة، قد توهم القارئ وتخفيه بأن الشاعر يتكلم باسم «نظام سياسي معين» ولكن نهاية المقطع الشعري تنفي هذا الاحتمال التأويلي، فالصورة والفكرة تؤكدان على وحدة البعد الاجتماعي في منظوره التاريخي، وتؤكد حضور البعد القومي في وعي الشاعر وعمق القراءة للنص تؤكد بأن المتمكّن عنه والمغيب، هو العراق شعباً وحضارة، في بدايات الالامته في تخيل العربي لمجاهد التاريخية،

العربي بالنسبة للعراق، والصورة الشعرية للمشي به (السيف) تعني انه لم يظل بعد، وما زالت قوته كامنة فيه. وهذه الصورة الفريدة، استنبطها الشاعر عبدالقادر الحصني من قولة «عمرو بن معد يكرب الزبيدي»

ذهب الذين أصبحهم وقيقت مثل السيف فردا
ويغية تكثيف الحالة الوجدانية للعراق، فإن الشاعر يستحضر شواغخ الدلالات التاريخية، من أسماء ورموز وجواضر واحداث ووقائع، رابطا اياها بلحظة التاريخ المعاصرة، ليدين بالاولى الثانية، ومن ثم يعلن صرخة الرض لما هو قائم في الوجدان العربي، نتيجة التخلي عن ثوابت الماضي، كنشيد لا زال يخامر المخيلة العربية، يقول:

(ألا أبلغ «سيف الدولة» حزني

ومرارة ان يحدث ان ألقاه
ولا ألقى «حبيب».. ولا «المتنبى»
هنا - الاسقاط التاريخي- واضح الدلالة والادانة (سيف الدولة والمتنبى) والعلاقة التاريخية القائمة بينهما. ومرامي الشاعر عبدالقادر الحصني في هذا الإسقاط، أكثر عمقا وبعدا، لتجسيد حالة الشعور القومي، اضافة الى انه اراد ان يدين «الشعراء والأدباء» من خلال شخصية ثقافية هامة، تليسها هو في هذه اللحظة، هي شخصية المتنبى، وخاطب الزعماء العرب بشخصية (سيف الدولة)، وليس جزافا ان يختار «سيف الدولة الحمداني والمتنبى» بل هو اسقاط موظف بدراية وحكمة وبعد مرمي لشاعر يعرف هدفه، حيث انه ادان لحظة الصمت العربي المعاصرة - ثقافة وسياسة - وهي تشاهد ما يحل بالعراق، لذلك ادان هذه اللحظة بصراحة اللفظ لا بمرمزاته، قال:

«ما أطول هذا الليل العربي

وأنفد صمسمبري

حين يكون الصبر مخاضا

ينتظر العيلا

ولحظة انتظار «الميلاد» هي الحلم الذي يلهج به الشاعر، بل يسارع في انشاجه، من خلال تحفيز ذاكرة المتلقي العربي، سياسيا كان أم ثقافيا، ليشعر هو بطول «هذا الليل العربي» ويعزف- بنفس الوقت- على وتر «العربي لا ينام على صميم».

× × ×

× في المقطع الخامس والآخر من مطولته، ينطلق عبدالقادر الحصني من مسألة «التفاخر العربي» كمفهوم سيكلولوجي،

ينطلق المقطع الشعري الرابع من اصرار الشاعر- ضمن حالة المفكر به والمغيب- ليؤكد حضور العراق- جغرافيا واجتماعيا- وضمن خصوصية الانتماء القبلي في تشكيل الأرومة العراقية، تبرز تلك العزة للوجود، متمكنة على تراث متراكم لمواقف كثيرة، مستمدة من هذا التراث أحقية الوجود، وبامتياز تاريخي، تقول بداية المقطع الرابع:

«أطوي درج الليل وأصعد

لا يثنيني هول عن رؤيائي

ودربي

شأنني ان ارفع صرحي، في زمن يتداعى

وأراهن... حين تدور شمول العزة

أن يشرب نخبي»

قراءة هادئة لهذا الاستهلال فرصة لأن يتأمل خفايا مضامين المفردات، حيث تبرز حالة الاصرار على المضي قدما في تحقيق رؤى طامحة للعلا، لا تتنهدا لهوال، لان الهدف المبتغى في تلك الرؤية، اكبر من أي هول، لا سيما وان زمن اللحظة القادمة في النص، يؤكد حالة التداعي والانهدار رغم ان الشاعر يدرك بأن هذا الزمن- حالة عارضة- حيث يستند في ذلك على رؤية تفتقر الزاهن صوب بوصلة الاتجاه المستقبلي، حيث ينتبأ الشاعر بصيرورة لحظة اكثر اشراقا من لحظة التداعي تلك، هي لحظة «شرب نخب الانتصار» وعلى أساس هذه الرؤية يؤكد الشاعر حضور- العراق، وقت ذاك- حيث يقول:

«أراهن... حين تدور شمول العزة

أن يشرب نخبي»

فسبق الرؤية هنا، تأكيد جازم بحلول تلك اللحظة- لحظة الانتصار للعرب- وهذه الرؤية، بتقديرنا، يستنبطها الشاعر من تحليلاته للواقع العربي، اضافة الى عمق ثقافته حيث ان في هذه الرؤية بعضا من إسقاطات الصوفية، الذين قالوا: «ما لاح ثوب» فالتأسيس للفكرة من هنا يأتي، وعلى اساس العزة والوثوق بالانتصار القادم، يؤكد الشاعر، في النصف الثاني من المقطع الرابع، بأن العراق لا ولن يسمح بمرباطة خيول الاعداء في جنوبه او شماله، ولن يصبح «نخيل البصرة» مرتبط خيل الاعداء، رغم تفرد بمقاومة الاعداء:

«لن يربط نخل «البصرة» خيل الاعداء

وها أنذا منفرد كالسيف»

وعملية «التفرد» هنا، حقيقة واقعة في المنظور السياسي

ثقافي، ساهم وما يزال يساهم في بنية الشخصية العربية، بل يمكن القول، انه من الثوابت في وعي الإنسان العربي، ومن هذا الثابت العام، يعرج صوب «الثابت الخاص» في الشخصية العراقية، ناطرا اليها من زاوية بدء الحضارة البابلية، وصولا الى لحظة السقوط العربي المعاصرة، ليؤكد الفردة والتفرد في ذلك «التفاخر» المبني على أسس التاريخ يقول:

«أطوي درج الليل وأصعد

زاقورات عالية، وجئنا علقها أهلي

بين الأرض وبين الله

جنات من اعقاب ونخيل،

لن نطما... وهي شفاء

تتصبى ما في القيم من الأمواه» مسألة الصعود دائما قائمة في وعي الشاعر وهو يتحدث بقصيدته عن شعب العراق، ومحورية الصعود، هي الثابت المطلق في تصورات هذا الكيان الرافدي، والقصيدة تنطلق في محورية الرؤيا من بدء التكوين وتسطورها في الألواح السومرية، وحتى تعرج المسارات وانكسارها- راهنا- الا ان الشاعر يرفض هذا الانكسار ويعود به- للتجاوز- الى أوابد التاريخ القديم، كشاهد حضاري قائم، يرفض ويدين لحظة السقوط الراهنة، باعتباره ان تعاقب الأحداث والدمور، لم يمح حضارة هذا الشعب، ومن هنا تحديدا، كان تعريج الشاعر على الخصوصية العراقية، لا سيما وهو يستحضر- بهذا التوكيد- حضارة «الأكاديين» سكنة بابل الذين بنوا «الزقورات والمعابد والجنانن المعلقة» وقادهم- سرجون الاكادي- ذاك الذي أتى باليهود سبايا من اورشليم الى بابل، ليجعلهم عبدا لأهل بابل، ولذلك يقول الحصني:

«وجئنا علقها أهلي... بين الأرض وبين الله»

ومن هذه المنطلقات التاريخية القديمة الى حالة العراق الراهنة، ينطلق الشاعر على الدوام من اشراقات أهل بابل، ليؤكد تواصلية التاريخ عندهم، فالراهن القائم لحظة عابرة، ولذلك يوسم الشاعر الى الافق المتألئ المضام بألآف المصائب:

«من شرفاتي تتلامح آلاف الأنجم

عارية... إلا من أشباه غلائل

تقطر ضوءا، من بياض وسواد

مثل الجنيات أراها... تنقلب الى مدن في عيني

تحاول أن توقعني في شبك مما يتماوج

بين مريد ومراد»

وحتى لحظات الشك الأخيرة، والتي يتوقعها الشاعر، والتي قد تحاول الايقاع به، بين ترغيب وترهيب، يفرزها بعق وادراك، حيث إن حالة «التماوج» هي موقف «انتهازى» وقد يكون غير مدرك عند بعض «المريدين» ولكنه مدرك عند اصحاب الارادة السياسية، فهو «مراد» لذلك ينتبه الشاعر وينبه- بنفس الوقت- الى تلك الألاعيب، بحس يدرك الفارق بين الألفاظ وخبايا الكلمات ومضمراتها، ويصوغ ذلك بجملة بلاغية رائعة من الجناس.

وعندما يدرك الشاعر هدفه المقصود بالعبارة تلك، ينطلق الى تحليقه الدائم نحو الصعود، متفخذا من رمز «بغداد» احجية مفهومة المراد، ليدل بها على معنى الخلود لتلك المدينة، فيقول في انتمامة المقطع الخامس:

«لكني أطوي درج الليل وأصعد

أصعد... حتى لا أنجم أعلى

من بغداد»

كم هي موفقة تلك القفلة التي أنهى بها الشاعر الحصني قصيدته، والغريب في الأمر انه لم يسمها «بغداد» رغم ان سياق القصيدة ومعانيها ومضمراتها ورموزها ودلالاتها، تشير الى ذلك. ويتقديرنه، انه اراد ان يتجاوز لحظة المباشرة، من جهة، ومن جهة ثانية اراد ألا تؤول قصيدته في المدح، بل تركها تحكي عن حالة تفرد مطلق، ذي خصوصية، وبالتالي، كان احكام النسيج الفني للقصيدة، يرتضي بكل طواعية حرف «الدال» ليتم شكل البناء الذي بدأه في أول الكلام.

نشر الزميل - عبدالقادر الحصني- قصيدته «طائر الفينيق» في مجلة «المعرفة» السورية، العدد/٤٢٨/ أيار - مايو- ١٩٩٩م- ونظرا لمعرفتي الوثيقة والقريبة بنظروف كتابة هذه القصيدة، رأيت من الواجب تسليط الضوء عليها من بعض الجوانب، خدمة للقصيدة من جهة، ومن جهة ثانية، معرفة ابعاد رؤية الشاعر ورؤاه في تلك السيمفونية الجميلة.

الأنثوية وتمظهراتها

في

شعر عبد اللطيف اللعبي

رميح الزهرة *

المرأة أو ذكورة الرجل. (٣) انطلاقاً من المعطيات السابقة
نطرح التساؤل التالي:

إذا كان الإبداع في جوهره تعبيرا عن النفس البشرية ودواخلها
المتشعبة ومعانقة للحرية المطلقة، فهل يمكن أن يتحقق في
غياب تكامل هذه النفس البشرية بعنصريها الذكري والأنثوي؟
يجيبنا عن هذا التساؤل الدكتور عبدالستار في كتابه «أفاق
جديدة لدراسة الإبداع» حيث يقول: «.. وتحقيق الإبداع أو
الاستعداد له يحتاج إلى تحقيق توازن مماثل بين تقبل الدور
الذكري أو الأنثوي على السواء». (٤) ومن هنا يخلص إلى أن
المبدع يكون أميل إلى التعبير عن مظاهر الجنس الآخر. ويشير
في هذا الصدد إلى أن «المبدعين من الذكور يظهرهم -
بمقارنتهم مع غير المبدعين - قدرة على التطور بخصائص
شخصياتهم ترتبط بالتعبير عن الأنثوية مثل الحساسية المرفهة
والتعبير عن المشاعر والاهتمامات الجمالية والعاطفية». (٥).

انطلاقاً من هذا التصور للإبداع سأتناول مظاهر الأنثوية في
شعر الشاعر عبد اللطيف اللعبي. ذلك أن القاري المتأمل في
كتابات بشكل عام وفي شعره بشكل خاص يجد هذه الظاهرة
لافتة للنظر، مما يدفع إلى القول بأن التعبير عن هذا الجانب
الأنثوي هو تعبير واع، ولربما مقصود كتحد للمجتمع الذي
يصير على أن يشطر الإنسان إلى شطرين منفصلين تمام
الانفصال عن بعضهما البعض يقول الشاعر في قصيدته «مدح
الهزيمة»:

أود أن أستسلم

نفساً وجسداً

مثل امرأة

مثل رجل

شغلت حقيقة النفس البشرية العقل الإنساني منذ القدم، وكأنه
لم يتقبل مسألة الفصل فيها بين الذكورة والأنثوية. لذا لجأ إلى
خلق الأساطير التي تفترض ثنائية الجنس بتنصيب آلهة تجمع
بين مظاهر الأنثوية ومظاهر الذكورة.

ومع ظهور علم النفس، اتجه العلماء إلى القول بأن الفصل بين
ذكورة وأنثوية النفس البشرية فصل تعسفي يضر بالإنسان
ويقلص من طاقاته الإبداعية. وقد أبرز العالم النفسي
السويسري جوستاف يونغ أن أحد النماذج القوية المؤثرة في
الرجل هو ما أسماه بأنمها وعرفه بكونه الظاهرة الأنثوية في
الوجود وفي المقابل يوجد في نفس كل امرأة جانب ذكري خفي
لكنه فاعل ساهم بالأنيموس. (٦) وجاء العلم الحديث ليؤكد هذه
الثنائية الجنسية في النفس البشرية. تقول الدكتورة نوال
السعداوي في كتابها «الأنثى هي الأصل»: «المعروف ببولوجيا
وفيزيولوجيا أنه ليس هناك من هو ذكر خالص مئة بالمئة
ومن هو أنثى مئة بالمئة. بل إن الأعضاء الجنسية والهرمونات
الجنسية في كلا الجنسين تتداخل. ويحتفظ الرجل ببقايا
أعضاء أنثوية منذ كان جنيناً وتحتفظ المرأة ببقايا أعضاء
ذكورية منذ كانت جنيناً وتجري في الجنسين في مختلف مراحل
العمر هرمونات مؤنثة ومذكر». (٧) وإذا كانت العلوم الحديثة
تؤكد كلها على الازدواجية الجنسية للنفس البشرية، فإن
تجاهل هذه الحقيقة بتقسيم النفس إلى أنثوية خالصة وذكورة
خالصة يحدو، في رأي العلماء، إلى العوامل الاجتماعية
والثقافية والتربوية التي تلعب دوراً مهماً في تحديد أنثوية

★ كاتبة من المغرب.

اعتنق الحب (٦)

فالحب هنا مرتبط باستسلام المحب كلية، نفسا وجسدا، للمحبيب بغض النظر عن جنسه. في حين أن الاستسلام في الحب يعتبره المجتمع صفة من صفات الأنوثة الخالصة، لأنه مرتبط بالضعف ويحاجة المرأة إلى الرجل الذي يشكل الطرف الأقوى في المعادلة. ذلك أنه العنصر الفاعل نفسيا وجسديا. فالشاعر هنا يود لو أنه يكشف الجانب الأنثوي فيه باسفسلامه للمحبوبة وإبراز ضعفه أمامها. ذلك الضعف الذي يدفعه المجتمع إلى كبحته ليظل الحاجز قائما بين الرجل والمرأة وليظل كل منهما يعتبر الآخر غريبا عنه ولغزا محيرا يصعب فك رموزه...

وكما أن الشاعر يرفض أن تكون صفة الاستسلام مقصورة على المرأة وحدها، كذلك يرفض أن تكون صفة الرقة مقصورة على المرأة دون الرجل الذي جعل المجتمع الخشونة من نصيبه.

أرسلنا لحانا وشعورنا

لكي تكون الرقة أيضا

من صفات الذكور (٧)

إنه يرفض الفصل التسفي الذي يمارسه المجتمع على النفس البشرية بجعله الرقة من صفات الأنوثة والخشونة من صفات الذكورة. وبناء على هذا الفصل، يعيب على الرجل حساسيته ورقة مشاعره كما يعيب على المرأة حزمها وقوة إرادتها معتبرا الأول ناقص الرجولة والثانية ناقصة الأنوثة. لهذا يريد الشاعر أن تكون الرقة أيضا من صفات الذكور ومن ثم، وبطريقة غير مباشرة و أن تكون الخشونة أيضا وبما تحمله من دلالات اجتماعية، من صفات الاناث. يريد أن تكون هذه الصفات مجتمعة في كل من الرجل والمرأة حتى يكون كل منهما كاملا نفسيا وبالتالي إنسانيا كما يؤكد على ذلك الفيلسوف نيتشه في حديثه عن خصائص كل من المرأة والرجل والعلاقة بينهما عندما يقول: «للمنساء قوة الإدراك وللرجال الحساسية والانفعال .. غالبا ما تندفخ النساء، ويشكل سري، من التعظيم الذي يكنه الرجال لحساسيتهن. مع ذلك، وأثناء اختيار القرنين، يبحث الرجال قبل أي شيء آخر عن كائن ذي قلب طيب وعميق فيما تبحث النساء عن كائن لامع ذي حضور ذهني وفطنة. هكذا نلاحظ أن الرجل يبحث عن الرجل المثالي وأن المرأة تبحث عن المرأة المثالية» أي كل منهما يبحث عن تمام سماته الخاصة وليس عن مكمله» (٨).

إن الشاعر يحس بهذه الصفات الأنثوية في داخله فيعبر عنها

بشكل طبيعي ودون أية عقد اجتماعية بل ويذهب في التعبير عنها إلى درجة الالتحام بالأنثى في صورة الأم إذ يقول:

اليوم، حين أكون وحيدا

أفقد صوت أمي

بالأحرى، تتكلم أمي بلساني

بشائنها، بلغنائها، بكلامها البذيء

بسيلها الضائع من أسماء التصغير

بكل هذه الكلمات المهدة بالانقراض

لم أمي منذ عشرين سنة

لكني آخر إنسان في الأرض

لا يزال يتكلم لغتها (٩)

الشاعر هنا لا يفقد صوت أمه ولغتها وإنما هي التي تتكلم بلسانه. فهو تجسيد حي للأم المتجذرة في أعماقه، بلغتها الراضية المتعمدة. هذا التجسيد نجده أيضا في كتابه «تجاعيد الأسد» حيث يتحدث بلسانه أو بالأحرى تتكلم هي بلسانه لتعبر عن معاناتها داخل هذا المجتمع الذي يصير على أن يجعل منها مجرد طفل صغير ومن صمتها، وخاصة أمام الرجال، ميزة من مميزات الجمال. تقول هذه الأم: «ما يوجد داخل رأسي لا يتجاوز عقل طفل. لقد علموني الصمت. ولم أناهض قط قانون الصمت المقدس هذا. إنه مهر النساء وزينتهن وسر جاذبيتهن» (١٠). الملاحظ أن ذات الأم تمتد داخل ذات الشاعر الذي يحس بمعاناتها فيعبر عنها أحسن تعبير. خاصة وأنها تمثل في نظره المرأة المثالية بالمفهوم النيتشوي لأنها تجمع بين الأنوثة بحكم تكوينها الفيزيولوجي والذكورة من خلال لغتها الشخنة البهنية وتعرضها على الوضع الاجتماعي الذي يريد حصر وجودها في نطاق ضيق هو انجاب الأطفال وخدمة الزوج. يقول الشاعر في كتابه حرقه الأسئلة: «لكن هناك صورة قوية بقيت لي من جاهليتي هذه إنها صورة أمي. لم تكن خاضعة قط بالعكس كانت امرأة متعمدة.. كان لديها مستوى من الوعي الحدسي والرفض لكن مصير تحقيقه كان هو المصادرة باعتبار ظروف تلك الفترة» (١١)

يزداد هذا الإحساس بالأنوثة والتعبير عنه بصراحة أكثر في قصيدته «الشاعر المجهول»:

أي امرأة أحببتها؟

ويأي عشق؟

ومن بدري؟

فلربما كنت بالفعل امرأة

ولم أعرف رجلا في حياتي
لكوني شديدة البشاعة
أو بكل بساطة
لأنني لا أملك ما يكفي
في أعين الرجال
من الجاذبية (١٢)

نجد الشاعر في هذه التساؤلات يخلط عليه الأمر، فلا يدري إلى أي الجنسين ينتمي. لا يدري إن كان رجلا أحب امرأة ما ويأوي درجة من الحب، أو امرأة لم تحظ بحب الرجال لأنها تفتقر إلى الجاذبية والجمال. إنه يعبر عن إحساس المرأة التي تنذب حظها لكونها لا تملك أحد عناصر الجمال التي تشد الرجال إلى النساء. بل يذهب، وفي نفس القصيدة، إلى درجة أن يتخيل نفسه نائحة في المآثم أو جارية في حريم:

ولكن، هل كنت شاعرا غنائيا؟

أم ملكا خاملا؟

كاهنا؟

أم نائحة محترقة؟

جنبا أم آدميا؟

أم جارية؟

تعرف على العود داخل حريم؟ (١٣)

فالنواح والندب من صفات المرأة. والنائحة المحترقة تحيلنا على العصر الجاهلي حيث كانت هذه النائحة تحفظ أشعار الرثاء وترددها لشحذ همم النساء، وحثهن على المزيد من النواح والبكاء. وتجعلنا نستحضر الشاعرة العربية الخنساء التي اقتصر شعرها على الرثاء وبكاء الأموات والدعوة إلى الأخذ بثأرهم.

وكما أن الشاعر ينقل إلينا هذا الإحساس المفعم بالحزن وهذه القدرة الفائقة التي اكتسبتها المرأة عبر تاريخ معاناتها الطويل على البكاء والإيكاء، ينقل إلينا كذلك إحساس الجارية المحرومة من الحرية، والتي تنحصر مهمتها في الترفيه عن سيدها بالعزف والرقص والغناء. ويتجلى هذا الإحساس بشكل أوضح في القصيدة التالية من ديوانه «خطب فوق الهضبة العربية».

عندما سكنت شهرزاد

في الليلة الأولى بعد الألف

وعانت آلام المخاض

بكت لأول مرة

سوف شهريار لم يعد
منقبصا فوق رأسها
لكن أبواب الحريم
انفلقت من حولها
حينئذ أدركت أنها
اجتازت العتبة

إلى احتضارها الأبدي (١٤)

إن نقل هذه المشاعر يعكس حساسية الشاعر الموهبة وقدرته الفائقة على التفاعل مع واقع المرأة التي تسكنه. كما يعكس وعيه بوحدة النفس البشرية من حيث جمعها بين الأنوثة والذكورة. وانطلاقا من هذا الوعي نجده يوجه النقد لكل من الرجال والنساء الذين يتصرفون بحسب التصنيف الذي يفرضه عليهم المجتمع. يقول في قصيدته «الأشياء الصغيرة»:

من عيوب النساء

يحتجن دائما

لمن يشعل لهن السجارة

لا يعثرن أبدا على مفاتيحنهن

يستقمن في الدفاع

عما في حقائهن من فوضى

من عيوب الرجال:

يسرون سيرا خشنا

يخفون أيديهم

يصلون إلى الموعد

كما إلى اللكنة (١٥)

ما يأخذه على النساء هو ذلك السعي لأن يكن مجرد إناث. فإذا كن قد حاولن تجاوز الحدود الفاصلة بين الرجال والنساء باختيارهن ممارسة التدخين الذي يعد سلوكا رجاليا، فلماذا الإصرار على إضفاء طابع الأنوثة عليه؟ لماذا لا يعتمدن على أنفسهن، كما يفعل الرجال، في إشعال السجارة؟ لماذا الإصرار على الدفاع عن الفوضى، رغم أنهن أكثر إحساسا بجمال الأشياء وبالتالي بالتناسق وبالنظام؟

وما يأخذه على الرجال رغبتهم في أن يكونوا صورة نموذجية لما يريدهم المجتمع أن يكونوا عليه. إذ يمشون مشية خشنة للدلالة على القوة والعنف. ويخفون أيديهم في جيوبهم وكأنهم يخشون إبراز ما تتصف به من جمال حتى لا يتهموا بالتشبه بالنساء. فهل الجمال حكر على المرأة؟ وهل كشف الرجل لما يتصف به من جمال يقلل من قيمته وينقص من رجولته؟

تجلى من خلال هذا الانتقاد، دعوة الشاعر عبداللطيف اللبيبي كلا من الرجال والنساء الى إظهار الجانب النفسي المغيّب في أعماقهم، وإلى إعادة اكتشاف ذواتهم. دعوة نجده يعبر عنها بشكل صريح في قصيدته «الشمس تحتصر»:

ولكن يلزمنا
إصفاء شاسع
الى العينين، الى اللسان
والرحم
.....

أن تعود النساء
من مفاهن المزدوج
أن يسعى الذكور أخيراً
الى اكتشاف هويتهم (١٦)

على النساء أن يتحررن من الاستغلال المزدوج. وهذا لن يتأتى طبعاً إلا إذا تحلّلن بصفات «ذكورية» تتمثل في روح المقاومة وقوة الإرادة. وعلى الرجال أن يتحرروا من القيود التي تبعدهم عن ذواتهم الحقيقية ويكتشفوا جانب الضعف فيهم وبالتالي إنسانيتهم الكاملة. هذه الإنسانية التي استطاع الشاعر أن يحققها بتأمل ذاته واكتشاف أغوارها ومن ثم اكتشاف «رجولته» الكاملة.

يقول في كتابه «حرقة الأسلة»: «ومنذئذ، أصبح من الممكن للعلاقتي بالمرأة أن تتصور وتعاش في اتجاه تحقيق الأخوة الإنسانية. ومنذئذ أضدت اكتشاف «رجولتي». هذا ما يؤدي بي اليوم الى التفكير بأن الرجال في حاجة ربما الى حركة تحررية خاصة بهم على غرار النساء... تجعلهم يكتشفون امتداد المرأة في ذواتهم وامتدادهم في ذات المرأة. حينئذ لن يصبح للرقعة والفرة، للحسد والعقل، للحبوي والفكري أي جنس قاصر. ستكون هذه الصفات على أكثر تقدير متجنزة أكثر لدى هذا الجنس أو ذاك حسب تاريخه الفردي أو الوراثي، وسيتمكن الرجل أخيراً من التخلص من درع المحارب كي يكتشف المميزات التي يملكها خاصة أو يفتسها مع النساء والتي كتبها لحد الآن في أعماق أعماقه لأنها كانت متناقضة مع صورة الرجولة المبتذلة. حينئذ يكف اعتبار جسد الرجل كأداة عنف وامتلاك مرعبة ليكتشف عن مشاشته المؤثرة، وقدرته على العطاء والاستسلام للأخر، ولم لا جماله الذي يمكن للفن أن يحتفي به بدوره بدل تخصيص هذا الاحتفاء بجسد المرأة كما فعل لحد الآن؟» (١٧). إن هذا التصريح يكشف، وبكل وضوح كل

ما صوره في إبداعه الشعري من نزوع لإبراز الجانب الأنثوي في نفسه. وحتى عندما يصل به اليأس من الجنس البشري أقصاه، رغم حبة الجنون والأمل التي يزرعها في كل مكان، ويقدم استقلاته من الانتماء الى هذا الجنس الذي لم يكن من ورائه سوى الألم، ويلجأ الى عالم الحيوان ليتقمص جلده، نجده يختار أن يصير كلبه لا كلبه حتى يتمتع بحس الأثني الذي يجعلها تنبأ بالكوارث قبل وقوعها.

هأنذا

استقبل من الجنس البشري
أتقمص جلد كلب
أو بالأحرى كلبه
أتعلم اشتمام الشر
من بعيد

من بعيد جدا (١٨)

وتصل هذه النزعة الأنثوية قممتها عندما تتجاوز رغبة الشاعر تحدي المجتمع، الى تحدي الطبيعة نفسها. ذلك أنه يريد أن يكتب صفة بهولوجية أنثوية خالصة هي صفة الحمل والولادة. وإذا كان من المستحيل تحقيق هذه الرغبة على مستوى الواقع فإنه سيعمل على تحقيقها على مستوى الحلم. يقول في نص «تمرين لمطل نفسي»: «يتذكر قارني المخلص حتما حلم الرجل الحامل الذي رويته في كتاب سابق. هذا الحلم عاودني في صورة أخرى. وإذا كان قد عاودني فلأنه يستجيب لتركيبة ما في بنيتي النفسية ومن شأنه أن يكشف عن وجود انفعالات أو أمور مكبوتة أو استيهامات لا أرغب مطلقاً في الاستفاضة فيها.» (١٩)

وقارنه المخلص يعرف أنه روى هذا الحلم في كتابه «تجاعيد الأسد» بطريقة جد مفصلة استغرقت عدة صفحات. وسأحاول اختصاره فيما يلي: «... ومع ذلك فتأثير هذا الحلم لا يزال طرياً. قلب «عين» يدق دقات غير طبيعية. يداه متصلبتان ومتفتختان. جسد يألم حاد في بطنه. بطن متنفخ انتفاخاً غير طبيعي. نعم! إنه انتفاخ الحمل في آخر مراحله. لقد كان حاملاً فعلاً. استرجع المشهد برمته. كان عاري الجسد، يجلس مباشرة على القسيّفاء. كيف وصل «عين» الى هذا المكان؟ هذا ما لم يستطع تفسيره. وعلى العكس من ذلك، فإن حقيقة حمله بدت وكأنها لم تصبه بالدمشة. لم يبد له الأمر طبيعياً وحسب بل وقديراً أيضاً. قدر يتقبله عن طيب خاطر. ما كان يؤرقه رغم كل شيء هو إحساسه بما يسمى بالأم المخاض الأولى. لقد بدأ ذلك

«الشيء» يخرق على امتداد بطنه. وإن يتأخر في الخروج. (٢٠). حلم الليلة الماضية. يسكنه من جديد. وفي منتصف إغفائه رأى نفسه عاريا ... آلام الوضع تعود بحدة أقوى مما كانت عليه في الحلم ... كان في هذه المرة مركزا كل اهتمامه وطاقته وقدرته على الكائن الذي يتخيله وردي اللون. لطيفا كالعسل الخالص، يسبح في مياهه الأصلية... لن يتأخر هذا الكائن في الزحف على امتداد جدران نفقه الاسفنجية ليقترب من المخرج... كان «عين» يتابع تطور هذا الكائن العجيب. يشجعه. يمد له يده. هكذا أصبح كل منهما قريبا من الآخر، يحس بقلبه يذوب عشقا فيه... (٢١) وبالعودة إلى «تعرين لمحل نفسي» نجد الشاعر بعد تذكره بالحلم، يصور حالته النفسية عندما خرج الجنين من بطنه: «أه كنت سعيدا يا أصدقائي. كان قلبي يختلج مثل نسر يتهيأ للتحليق. كنت أقول في نفسي نفخا: أخيرا سأصبح مساويا للمرأة» (٢٢).

إن هذه القدرة الفائقة على تصوير آلام المخاض والوضع وتصوير الجنين وهو يذحف للخروج من أعماق البطن المظلم، وهو يقاوم بكل ما أوتيت أعضاء جسمه الضئيل من قوة... وتصوير ذلك التلاحم الرائع بين الحامل والجنين ومساعده على الخروج إلى عالم النور، والسعادة التي تغمر المرأة وهي تخرج الحياة من أعماقها... كل هذا يعكس إحساسا طبيعيا لا يمكن أن يدرك مدى صدقه إلا المرأة التي التي جريت آلام المخاض وعاشت مراحل الوضع بكل جزئياته وتفصيله ويمكنني القول بأن هذا الإحساس العميق ليس غريبا على شاعر متميز كالشاعر عبداللطيف اللامي. لأن القصيدة التي تنطلق من الأعماق، ولا تكون مجرد ترف فكري، لا تختلف أرهاصاتها والأحاسيس التي تصاحب كتابتها عن آلام المخاض والولادة.

إن هذا الإصرار على إبراز الشاعر لأثوقته، يدفعنا إلى التساؤل عن الأسباب الكامنة وراء ذلك. فإذا كان الإبداع، باعتباره عاملا ذاتيا، سعيا متواصلا لتحقيق الكمال وتعبيرا عن النفس البشرية في شموليتها وكمال صفاتها، فإن هناك عاملا موضوعيا يتمثل في تجربة الاعتقال التي كشفت للشاعر حقيقة المرأة المشرقة وجعلته يحزن بصفاتها الأنثوية ويسعى جاهدا للكشف عن هذه الصفات المغيبة في أعماقه. يقول في كتابه «حرقه الأسنلة»: «منذ أن أصبحت مفاهيم القوة، المقاومة، الصمود تصرف إلى المؤنث. ولم تعد تمثل العلاقة بالمرأة ذلك السجن وذلك الجحيم المصنوعين من عقد أفاعي الخوف والفتن

المعيشة خلال طفولة ومراقبة محرومة، مرضوسة، لتصبح بوقية لتحقيق الذات من خلال الآخر ولتحقيق الآخر من خلال الذات، شرط أنسنة الذات كشرط قبلي ضروري لأنسنة العلاقات البشرية» (٢٣).

أمام هذه القدرة الفائقة على الغوص في أعماق النفس البشرية وإبراز الجانب المغيب فيها، المتمثل هنا في المظهر الأنثوي، يمكننا القول إن الشاعر عبداللطيف اللامي استطاع أن يرتفع بالإبداع إلى أعلى مراحل السمو بتحقيقه تكامل النفس البشرية وتوازن مظهرها الأنثوي والتكري. هذا التكامل الذي يجعل القاري - رجلا كان أو امرأة - يجد نفسه في كتاباته وينشد إلى محيطه الإبداعي فيصبح بالضرورة قارئنا مخلصا باستمرار.

البرهان:

١ - الأدب النسائي هل هو ظاهرة استثنائية؟ رثا عوض، مجلة وجهات نظر العدد الخامس إبريل ٢٠٠٠ ص ٦٥

٢ - المرأة والجنس - ٢ - الأنثى هي الأصل. نوال السعدوي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى ١٩٧٤، ص ٧٩.

٣ - نفس المراجع السابق. ص ٧٩ تقول الكاتبة: «وقد انضج أن أول وأهم عامل يحدد لخصائص يكونه ذكرًا أو أنثى هو نظرة الأسرة أو من حوله إليه كذكر أو أنثى. وتوضع لهم من البهوت الطمعية أن الولد أو البنت رغم سلامة الأعضاء التناسلية كلها بيولوجيا وفسيولوجيا يتغير إحصائيا بالذكورة أو الأنوثة حسب نظرة الأسرة». وعلى هذا فإن العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية تعدد أنوثة المرأة أو ذكورتها.

٤ - ٥ - الأدب النسائي هل هو ظاهرة استثنائية؟ رثا عوض ص ٦٥.

٦ - الشمس تحضر يله احتضان العالم ترجمة إلياس دار توفيق للنشر ص ٤٠

٧ - نفس المصدر السابق ص ٢٨.

٨ - ما وراء الغبر والبشر (مقارنات) فريدريك نوتشه ترجمة د محمد عضيمة ص ٤٤.

٩ - الشمس تحضر يله احتضان العالم ص ١٢٣.

١٠ - Les rides du lion - A Laabi Editions Messidor Paris 1989 p29.

١١ - حرقه الأسنلة. دار توفيق للنشر ص ٤٦.

١٢ - ١٣ - Poemes perissables Editions de la difference p17 (الترجمة لصاحبة المقالة)

١٤ - discours sur la colline arabe A Laabi ترجمة القصيدة لصاحبة المقالة.

١٥ - الشمس تحضر يله احتضان العالم ص ٨٢.

١٦ - نفس المصدر ص ٩٩.

١٧ - حرقه الأسنلة ص ٩٩.

١٨ - الشمس تحضر يله احتضان العالم ص ٣٦.

١٩ - نفس المصدر ص ١٥٦

٢٠ - Les rides du lion - A Laabi Editions Messidor Paris 1989 p45-46.

٢١ - نفس المصدر ص ٥٨- ٥٩ (الترجمة لصاحبة المقالة).

٢٢ - الشمس تحضر يله احتضان العالم ص ١٥٧

٢٣ - حرقه الأسنلة ص ٩٨

ديوان: «وهم الأسماء»

لصاح نيازي

سومر أيضا .. وأيضا .. وأيضا

بنعيسى بوحمالة *

الشان الشعري والنقدي العراقي بنعت «الملاصقين»، أي المقاسمين، زمنيا وإبداعيا، مع الأسماء الأربعة الأساسية التي اعتبرتها نازك الملائكة، ضمن مصنفها النقدي «قضايا الشعر المعاصر»، المدشنة الفطرية لنموذج القصيدة الجديدة، متكئة في هذا الاعتبار على قرينتي الجدة النصية والتداول القرائي، وهكذا فإن نحن نحينا جانبا، وفقا لتحليلها، أسماء كل من نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وشاذل طاقة، علاوة على بلند الحيدري، الذي وإن احترزت على إدراج اسمه هو الآخر إلى حانة الريادة يبقى له، بكيفية أو بأخرى، موقعه الاعتباري المماثل لوضع هذه الأسماء الأربعة، فإن أسماء كصالح جواد الطعنة، ورشيد ياسين، ومحمود البريكاني، وراضي مهدي السعيد، وعلي الحلبي، ومحمد جميل شلش، وألفريد سمعان، وسعدي يوسف، وعاتكة الخزرجي، ولميعة عباس عمارة، وعبد الرزاق عبد الواحد، ويوسف الصائغ، وموسى النقدي، ورشدي العامل، وهاشم الطعان، وشفيق الكمالي، وحفظه حسين، وكاظم نعمة التميمي، ومحمد راضي جعفر، وأكرم الوتري، وكاظم جواد، وحسين مردان، وصلاح نيازي، سيكون قدرها، مثلما ألمعنا إلى ذلك، أو سيراها، لا فرق، إن تؤثت، ليس أكثر. حواشي المشهد الشعري الخسني الذي مثلت الأسماء الخمسة المذكورة نواته الصلبة أو بؤرته الضاربة

٢

وعلى الغرار من أية مجموعة شعرية لزم أن تخضع فئة «الملاصقين» لقانون الانتقاء الذاتي الصارم، قصد انحدار

انطلاقا من العرف المتواطأ عليها سوسيولوجيا ونقديا، القاضي بتشطير الصبورة الشعرية إلى عشريات متقالية تأوي كل واحدة منها، ارتكازا على جملة من الاعتبارات المعربة والتاريخية والإبداعية، مجموعة من الشعراء المتجانسين لا من حيث التصور ولا من حيث الرؤيا الشعرية، سيكون قدر فئة وافية من الشعراء المعاصرين في العراق الانحشار على شاكلة ما جرى لنظراء لهم في أقطار عربية أخرى، وذلك لقاء بروزهم الشعري، صدفويا، من جهة بعيد الشعراء الرواد ومن جهة ثانية قبيل جيل الستينات، بسنوات ضئيلة لا غير في منطقة عازلة كثيرا ما تم التفاضل عنها، إن اعلاميا أو نقديا، وكأنما الأمر من قبيل الغلاب الرمزي، فيما خلا حالات محدودة، لأسماء وتجارب شعرية شاء لها سوء الطالع، أو الحري مكر التاريخ الأدبي، أن تنتسب إلى تلك المنطقة البرزخية المتضاربة الفاصلة بين مساحتي نفوذ شعري لجيلين قويين، متماسكين: جيل الرواد المحصن بسبعة اعلامية ونقدية سوف تعدى المجال العراقي لتطول الرقعة الشعرية، والثقافية، والعربية برمتها، وجيل الستينات المصنف كأحد انه الأجيال الستينية العربية، وأوفرها وعيا ومراسا ولياقة بالكتابة الشعرية الطليعية.

هذه الفئة الواسعة من الشعراء سيجري إذن، بناء على مسوغ كالذي سطرناه، توصيف المحسوبين عليها لدى القارئون على

* ناقد ومترجم من المغرب

مؤشر منجزها التصوري والشعري الشامل، ويوتيرة قياسية لافتة في وضعيتها هي بالخصوص، من صعيد الكثرة الكثافة من الاسماء والتجارب الى مستوى القلة القليلة التي اقتدرت، بفضل ما حازته من مؤهلات معرفية صلبة وممكنات تخيلية مقنعة، على مواصلة الطريق بدأب ومواظبة ملحوظين، والنتيجة المتعمدة هي أنه من بين ذلك الكم الهائل من الاسماء والتجارب نسبة جد محدودة فقط من الاصوات الشعرية هي التي انفتحت حاضرة، حضوراً شعرياً ايجابياً ما في ذلك شك، اذ أغشى الايقاع الحديث، ان لم نقل الرهيب، للتطور الشعري، مدارك وتقنيات، على اسماء وتجارب عديدة من الاجيال الستينية والسبعينية والثمانينية، عراقياً وعربياً، فما بالنا بجبل الرواد ومن لاصقهم من الشعراء.

ان الانصياع، شبه الوثني، لشعرية القصيدة، ومنع الاولوية لحاجاتها التعبيرية والرؤيائية لهو رهان من الجسامة بمكان، ومما لا يخفى انه بقدر ما يتجج الشاعر في مغالية اغواء الواقع، والايديولوجيا، الذي قد يوقعه في مطب الابتذال والاخبار الجاهز والوعظية الباردة فيزري بوازع التعالي الشعري، بما هو مطمح أية قصيدة جديرة بهذه التسمية، يقوى على متابعة سبيل الكتابة الشعرية، مع ما تستتبعه هذه المتابعة من مشاق كهانية وروحية لا توصف ويوقف بالتالي، الى انضاج وعيه الجمالي واقتياد رؤياه الى جغرافيات تخيلية غير مطروقة بالمرة او تمت مناوشتها ليس إلا، يستوجب تفورها أقصى ما يمكن من التجاسر والمجازفة، ان اغواء الواقع، والايديولوجيا، لهو بمثابة اكراه ضاغظ قد يفضي، اذا ما هونت المخيلة من عاقبته، الى الاجهاز على شعرية القصيدة، تاماً كما اغتاليه اللوعي الجمالي واجهاضه للطاقة الرؤيائية، والابقاء، في المحصلة، على الخبرة الكتابية متواضعة، بل ثابتة مكتفية باعادة انتاج ذاتها، وترتيب مراسيم حثف صاحبها، فعلياً ورمزياً.

ولعل (فترة ١٩٥٨-١٩٦٣) كانت أسوأ فترة مرت بها «الواقعية» في الشعر العراقي، لا تماثلها الا فترة حرب السويس، ١٩٥٦، من طغيان النثرية والتقريرية والخطابية وسطحية الفكر طغياناً لا حد له (١)، أما الاسماء التي تمكنت من الافلات من بين فكي كماشة هذه الواقعية التي كانت تعلي من قيمة المضمون وتنتصر لمبادئ الانزلام والتحرير والتطوير وتنظر الى التجريب الشكلي كمجرد ميوعة برجوازية، والانتقال بمسروعها الشعري الى ضفة الأمان والكفاية الابداعيين، أي

مولاة المستطر الفني، فكانت على درجة من الندرة وسيجسد محمود البريكان، الشيء الذي يكاد يجمع عليه كافة فرقاء الشأن الشعري بالعراق، رأس حرية تلك الانعطافة الشعرية الوازنة في ظرفية تاريخية دقيقة وحرجة، نظرياً وقومياً وكوفياً، و (يلتقي مع البريكان في هذه «الفنية» حفظ حسين في بعض قصائده كـ«العائدون من القرية» خاصة، وصلاح نيازكي في «المتقاعد» وبعض مقاطع من قصيدته الطويلة «كابوس في فضاء الشمس» (٢)، ويمقدورنا ان نردف الى هذه الاسماء الثلاثة كلا من سعدي يوسف، وعبد الرزاق عبد الواحد، ويوسف الصائغ، ورشدي العامل، وهذه الاسماء في مجموعها هي التي استطاعت، كما تفصح عن ذلك وقائع سيرتها الكتابية، صيانة استمرارها الشعري، بشكل متفاوت بطبيعة الحال، نقصد من تغاير طرائق الكتابة والتمثل الشعري والتباين النسبي او الجذري في الرؤية للعالم، في حين انقضت، فعلياً ورمزياً، باقي الاسماء بعد ان اطبقت عليها الكماشة الموصوفة بفكيها الشرسين واكتفت، منذئذ، بأخلاقية كسولة في الكتابة والتخيل.

وفي هذا المضمار فان من بين ما ميز تجربة صلاح نيازكي الشعرية وحوّل لها هامشاً حيوياً للاغناء والنضوج والتعدد هو انتماء الشاعر، مما يشاركه فيه شعراء آخرون عراقيون وعرب، الى الحقل الاكاديمي وتمتعه برصيد معرفي واعتناقه، مثل كل الاكاديميين الجادين والمستنيرين لقيم التعليم والاجهاد، والتواضع الفكري المستديم، فمعروف عنه انه انتسب غداة مجيئه الى انجلترا، في مطلع الستينات، الى كلية الدراسات الشرقية ونال منها شهادة الدكتوراة، ومن هذا الضوء فهو بشكل، الى جوار مواطنه محمود البريكان وشعراء عرب آخرين، كجبرا ابراهيم جبرا، وخليل حاوي وفؤاد رفقة، ومحمد السريغيني.. ما يصح نعته بتجار مهدد في فضاء الحداثة الشعرية العربية وذلك بالنظر الى كون هؤلاء لم يحدث ان كتبوا نصوصهم كيفما اتفق، بل كتبوها في كنف ما تلح به عليهم مداركهم الفكرية والثقافية التي تأتت لهم جراء تمولعهم الاكاديمي، ومن ثم حرصهم، كملج دال وجامع في موقف مخصوص كهذا، على المزوجة بين حد التفكير وحد الاستبصار، ويعتبر مواز اتفانهم الضمني على جعل القصيدة فسحة إنشائية لتسمير أسئلة الفكر وكشوفات الحس دفعة واحدة، ولملت هذه المعادلة وضاروتها فان الكلفة التي أدتها، ولا تزال، تجاربهم الشعرية يجلوها ميسم الاقلال الكتابي في

الموازن على مرجعيتين شعريتين لهما ثقلهما الذي لا ينكر، أو بالأولى، على متخيلين شعريين تنغم من لكتنازهما الحضاري الشيء الكثير، أو ترجعته الاحترافية لرواية «عوليس» للكاتب الإيرلندي جيمس جويس، إحدى عيون الفن الروائي في القرن العشرين لغة وتقنية وخيالاً، والتي ينشرها عبر حلقات متسلسلة في المجلة المذكورة.

فعلى امتداد ما يناهز ثلاثة عقود لم يصدر الشاعر الا خمس مجموعات شعرية، وهو رقم في غير ما حاجة الى تعليق عندما تجري مقايسته بالقرارة الانتاجية التي وسمت السيرة الكتابية للرواد و«الملاصقين» سواء بسواء، أن الدليل الأوفى، إذن، على عبسورة الانشاء الشعري لديه، على تهييبه الفكري والتخيلي المداوم، كونه لم يوقع، لحد الآن، سوى خمسة عناوين هي: «كابوس في فضاء الشمس» - قصيدة واحدة طويلة - بغداد ١٩٦٢، «المفكر بين الدرع البرونزي واللحم البشري» - قصيدة واحدة طويلة* - بغداد ١٩٧٤، (كما صدرت في طبعين آخرين احدهما بالقاهرة)، «الهجرة الى الداخل»، بغداد ١٩٧٧، «نحن»، بغداد ١٩٧٩، «المسهل المملب» دار رياض الرئيس، لندن ١٩٨٨، واخيراً «وهم الاسماء» دار الزراف، لندن ١٩٩٦.

وإذا نحن اردنا اختزال تجربة المجموعات الشعرية الأربع الاولى فليس هناك افضل من القول بأنها تستمر، في الغالب الاعم، مجمل المشتراطات الكتابية لشعرية الريادة مادامت قد انكتبت أساساً في ظل الأوقاف الاسلوبية والتخييلية لهذه الشعرية التي وجهت نصوص جل الأسماء الخمسينية، العراقية والعربية، المتميزة. لكنها تمثل، بالإضافة الى هذا الملمح المشترك، محفلاً لتقاطع هاجس التحقيل وهاجس الايهام، المشار اليه قبل حين، وكذلك نطقاً لشعرته، وليس لتصدية أو توثيق، واقع مركب، مفارقي، تبدو ازاءه الأنا الشعرية، المتلفظة في عرض التجربة، والمقفوفة، على الغرام من أيما سقوط ديني أو اسطوري، الى برانية عالم قاس، بارد، ومتجهج، وحيث يتوجب عليها أن تضحك ووجهها ملتصق بالثراب كما يقول الفيلسوف الوجودي جورج جوسدورف، منشدة، ويقوة، الى مسقط رأسها الرمزي، ومن فرط ضراوة هذا الانقذاف وحرقة هذا الانشداد سترتدي التجربة إهياها كايوسيا، ممضاً، ومفرغاً وتضحى قراءتها بالمقابل، محفوفة بنصب من التوجس والقلق والتوتر والواقع أن شعره، على وجه الاطلاق، ليس في مكنته أبداً أن يختار، ومقتضاه الرؤياوي المركزي على هذه الدرجة من الاحتقان والدرامية، جانب المهادنة أو المخالطة،

مقابل وفرة الاصدارات الشعرية لدى شعراء آخرين يتدبرون المسألة الشعرية من زاوية كونها مسألة حدس فحسب، سواء من مجاليتهم أو من غيرهم. إن (الفكر يجب أن يتخفى داخل الهيبت للشعري كما تتوارى ضفيلة الغذاء في قلب فاكهة. فالفاكهة غذاء، بيد أنها لا تتلامح سوى كعنصر تشهية. نحن لا ندرك ما عدا المتعة وإنما نحن نلتقي أيضاً جوهر) (٢)، هذه هي الصورة التي سعى هؤلاء الشعراء، كل من ناحيته، الى تفصيلها لقصيدتهم: إعطاؤها وجهاً ناعماً نوعمة فاكهة، رخوة، مستلذذة ومدمية في ذات الوقت، بمنسوب فكري لن تخطئه القراءة الحصيفة.

مما ورد في الكلمة التقديمية لديوانه الخامس، «المسهل المملب»، إن (شعر صلاح نيازى هو توليفة بين الشعر العربي والشعر الانجليزي)، وهكذا فعلى منوال ما يحفل به شعره من تعايش ذكي بين هاجس التحقيل، إن شئنا، وهاجس الايهام، فهو يوائم كذلك بين اللغة العربية واللغة الانجليزية على نحو واثق وحاذق، مذكراً إيانا بواحد من عناصر الامتياز في شعر بدر شاكر السياب، إذ كان الوحيد من بين أقرانه الرواد، ممن تابعوا دراساتهم الجامعية، الذي انتمى، في دار المعلمين العالية ببغداد، لأواخر الأربعينات، الى قسم اللغة الانجليزية، لكن هذا لم يمنعه البتة من مداومة الاهتمام باللغة العربية، بل والتقاط نبضها ورويقها الصافيين من النصوص التراثية البانخة، وإذا ما كانت تصوره الرويات المختلفة لسيرته متأبطاً، الشيء الذي لا يخلو من دلالة ومن مغزى، كراسة شعرية للشاعرة الانجليزية اديث سيتويل في يد «حماسة» أبي تمام في اليد الأخرى، فإن تجربة صلاح نيازى تسفر من وجهها عن مدى التوفيق الى المواءمة المسؤولة والفتنة بين المتحصل اللغوي العربي في لفه التراثي الجاذب وبين المعجم اللغوي الانجليزي في مذاقه الأدبي الرفيع مثلما توضح ذلك التأثيرات المكشوفة أو المضمرة لأعمال وليام شكسبير، ووليام بليك، وديلان توماس، وت. س. إليوت، وشيموس هيني... في نصوصه، إن اتقانه للغة الانجليزية تجلوه، إن أردنا التوسع، وذلك بما لا يدع مجالاً للتحفظ سواء دراسته الموسومة بـ«قلعتا المتنبي وشكسبير» - المنشورة في العدد ٣٥/١٩٩٧ من مجلة «الاقتراب الأدبي» اللندنية التي يرأس تحريرها منذ ١٩٨٥ - والتي لا تعبر، من منظورها، عن منزل نقدي ومعرفي مقارني وكفى وإنما هي تؤشر على المساحة الشعرية، وضمينها الثقافية، التي تجويناها قصيدة صلاح نيازى، أي استنادها

ولو جاز لنا التعبير فأننا نفضل تشبيهه بغاية كبيرة كثيفة، يشقها أكثر من نهر، إلا أن هذه الانهيار ليست مثالية لقوارب النزهة والاحلام الرومانسية، ذلك أنها لا تظل من تماسيح هائلة وجائعة(٤)

٣

أکید ان الديوان الثالث، «الهجرة الى الداخل» يهيئ للقراءة انطباعاً مزاحاً شيئاً ما، بحيث يقرأ كما لو كان لوفاً من استراحة رؤيائية في مسار الشاعر الكتابي، ضرباً من استجماع النفس، إذ (من خلال هذه الهجرة الى الذات يجد الشاعر بعض الراحة، لكنه مازال يرى طيف «زينب» ومازالت «بابل» تذكره بالخيط الذي عقده على اصبعه قبل أن يرحل)(٥). فالأنا الشعرية وهي تلوذ، وامتصاصاً للحاء، الى الدواخل الجوانية والسرديات الحميمة، متصلة، مؤقتاً، من برانية صلبة، مستغفلة، لن تلبث أن تستأنف، توسطاً بالديوان الرابع، «الصهيل المقلب» انتقافاً الكياني الفاجع في أنون برانية يلوح معها العراق، مسقط الرأس الرمزي المستحيل، نقطة الضوء البتيمية في سديميتها المطبقة، وهو نفس ما يشق عنه الديوان الخامس، «وهم الأسماء»، حتى كأنما المقصدية الشعرية في هذا الأخير أيضاً تكريس للعاطفة النوستاجية الممكنة في مخيلة الشاعر وتنوع على نبرتها السالفة ليس إلا. ففي «وهم الأسماء» يعود لصالح نيازي توجهه الأول الذي حققه في «كابوس في فضاء الشمس» و«المفكر» و«الهجرة الى الداخل» و«نحن» ثم «الصهيل المقلب» (٦) غير أنه يصر، كمادته، أن (يقدم لنا العراق الذاكرة متمزجاً بمكابدات الغربة في مختلف الاصناف الأوروبية والاندرسية والمغربية، ويقدم لنا حصيلة ناضجة من حصاد خبراته الطويلة مع المنفى مكاناً وزماناً، جسداً وروحاً (...). هذا الديوان مغمس بالحزن والحكمة، وهو نبض عارم من الحنين الى الوطن والاماكن والأصدقاء الذين كانوا يشغلونها، هو حنين الى السياب ولميعة عباس عمارة وجيكر ويوبوب وابن زريق البغدادي وعبدالكريم قاسم...)(٧)، ويضم الديوان سبع قصائد هي كالتالي: «هل وصلت الطنانة بعد؟»، «عشتار والقمر»، «حفلة زواج»، «التعدد»، «قلعة دزة»، «وهم الأسماء»، وأخيراً «استحالات ابن تومرت»، وهي قصيدة غير تامة على نحو ما يذهب اليه هاشم ابضاحي يذيلها مع أنها أطول هذه القصائد جميعاً، وتنقسم الى اربع قصائد فرعية هي: «الصحراء- الرحيل الى بغداد»، «مشارف بغداد»، «الجزر» ثم «الماء».

ولا شك في ان الطباعة الانثقة، الباذخة، للديوان، سيان من حيث ورقة الصقيل الملون أو من حيث الرسومات والتخطيطات الداخلية، الجميلة والوظيفية، للمنجز من قبل الفنان فراس يوسف، لا تعدو كونها، وذلك بصرف النظر عن مفعولها البصري، والقرائي، مؤنثات اهرجائية غايتها الاشارية العميقة التخفيف على نشاطية التقبيل الشعري للديوان من وعاء الانفعالات والتهويوات التي سبق وأن ألقنا اليها، ويصفية رديفة الالتفاف على (أفق انتظار القراءة، الذي لا محيد له عند انفتاحه على شعر صلاح نيازي بوجه عام عن استنفاذ مخزونه من العوالم والمواقف والصور المتجهمة جهومة اللحظة الرؤيائية التي يشيدها الديوان، لقد (ولد الشاعر في ذلك المناخ الشعري حيث النخيل الوارف والفراوات والأحزان المتوارثة)(٨)، أي في السويداء من أرض سومر، في صلب ثقافتها المتعالية التي دلت البشر، كما يؤكد على ذلك عالم السومريات ذائع الصيت صاموئيل نوح كريم، على جوهرهم المدني وارشدهم الى خطواتهم الأولى في التاريخ، ولأنه مشروط بهذا الانتماء ومحتى بتمهاته فإن اتخاذ مسقط الرأس الرمزي موضوعاً للحنين الشعري، بل وأيضاً للتفكير الشعري، توريط الأنا الشعرية في توضعات مكانية وتاريخية وروحية مستدة، في تضاعفها بتأثر رغبتها المستهامة في الانعتاق من برانية الوجود والتصال مع رحمة مستحيلة.. بتعبير آخر التصميم على سومة العالم وتلون كل ذرة، كل جزئية فيه بأطراف من ذاكرة طفولية، حيورية-أسانية، تلك هي المهمة التعبيرية التي ينهض بها الديوان وتتناوب قصائده على أدوارها المتتالية والمتداخلة في وقت واحد.

وإن فخار الكتابة الشعرية لها موضعين في برانية العالم، التي هي منفى الذات الكاتبة، للتحقق النصي هما لندن ومالفا فان هذا التوقع لمما يمكن أخذه مأخذ تباعد جغرافي، مبرح وجدانيا ما في ذلك ريب، بين الأنا الشعرية وموطنها الرمزي، البدني، أي توافر مسافة فعلية- مستهامة بين الكاتب وموضوع الكتابة تقي من فورية التوقف الرؤيائي وعجلته، وتسعف، بدون أدنى شك، على الامساك بزمام الموضوع وتقصي اشارياته المختلفة والمترابكة.

فان (تتحدث عن المضمون معناه كوننا نتحدث عن تنظيم منسق للعالم)(٩)، والتنظيم المنسق يعني، من بين ما يعنيه، في هذا الموقف الشعري تحديد اسقاط الهوية السومرية، لا من حيث الشخص الفاعلة في التسجيع التخيلي ولا من حيث

تفضية هذا النسيج أو ترميمه، فقيما يخص الأشخاص، وخارج الأنا الشعرية التي تتوقف إما انكاء على ضمير المتكلم المتصل، أو من خلال تعريفات عن ذاتها، وتلايسها الأيقوني الدال مع اسم الشاعر وذلك على نحو ما نجده في ذلك الحوار المتبادل بينها وبين عشتر، إلهة الحب والجمال، والحرب أيضاً، في المتكامل الميتولوجي البابلي:

كدت أسمعه تصيح باسمي: صلاح

منذ سنوات بعيدة، والمخبط في خاصرتي

وحين أكون وحيداً اسمع اسمي، ألتفت فلا أرى أحداً.

قصيدة «عشتر والقمر»

لكن إلى جانب هذين المقامين سوف نكتشفها، أي الأنا الشعرية، في قصيدة «استحالات ابن تومرت» متقدمة شخصية الزعيم الروحي والتاريخي الموحد، المهدي بن تومرت، وجاعلة المغرب والأندلس والعراق، هكذا، ينصب في بونفة مكانية وتاريخية واحدة، والظاهر أن تقنية كهذه لا يمكن تسميتها من غير تقنية قصيدة الفناء مادامت الأنا الشعرية قد استوهها التواري، في رهاب القصيدة، بتحفيز من الشاعر بطبيعة الحال، خلف شخصية روحية- تاريخية، وهي تقنية فات أن توسل بها، كما نعلم، شعراء معاصرون آخرون.^(١٠)

خارج الأنا الشعرية إذن يحضر سجل مكثف ومنوع من الرموز التي تنخرط في موضوعات نصية ومقامات تخييلية متراوحة يقول ناتج فعلها الترميمي والدلالي، في المحصلة، إلى الحساب الرؤيوي لأننا الشعرية بما هي الناظم الأساسي للتلطف الشعري، فمن الرموز الدينية يمكننا الإيماء إلى «نوح» ومن الرموز الأسطورية هناك «عشتر»، «الكاهن».. ومن الرموز التاريخية تجدر الإشارة إلى «السومري»، «سميراميس»، «هارون الرشيد»، «عبدالكريم قاسم»، «سمير عبد الوهاب»، أما الرموز الثقافية فيمثلها كل من «أبي حيان التوحيدي»، «وإبن زريق البغدادي»، «بدر شاكر السياب»، «لميعة عباس عمارة»، «أبراهيم زهير»- شاعر وتشكيلي عراقي مات منتحراً، عدد من الأصوات الشعرية الموهوبة والواعدة في جيل الستينات العراقي- «هارتلي»، «عطيل».. هذا عدا رموز رجالية، عراقية وعربية، غائمة أو عرسية، يتم استحضارها من باب الصداقة مثل: «عدنان البراك»، «قاسم الخطاط»، «فصيل الحلبي»، «سي علي»، «سمير بن يوسف الصيدلي»، أو انثوية ذات نبرة تراثية مشبعة كـ«عفراء»، «سعاد»، «زينب».

ومن حيث التفضية فإن الوحدات المكانية المحيطة في النسيج التخييلي هي، وذلك بحسب تواردها في الديوان: مطار هيثرو، بغداد، أور، الهاوية، المدينة بستان زامل، المدن، الشاطئ، الرمي، الديسكو، الفندق، قاعة الامتحان، قلعة دزة، مدينتنا (الناصرية مضمرة) دكان، صيدلية، الحارة، الصحراء، الزقورة، الجبراري، الكرخ، الرصافة، طنجة.. وسواء انماز بعض هذه الوحدات بصفة الترحاب والاطلاقية، كالمدن، والهاوية، والصحراء، والبراري.. أو بخصيص الضالة والانغلاق، كالفندق والقاعة والمقهى، والقلعة.. أو كان بعضه الآخر محدد القسمات بسبب من علميته، كبغداد، وأور، وطنجة، فإن مأل هذه الوحدات بأسرها، متصادمة ومتفاعلة، إلى فضاء مرجعي أوسع بدخله تستثمر إمكاناتها ويعاد تقويل هيئاتها وهندساتها، هو حتما الفضاء السومري، الفضاء الذي تفتشه تجربة هذا الديوان. ويمجد ما تصطنع المخيلة الشعرية لهذه الشخصيات مواطن اقدمها في جغرافيا رمزية متوخاة لذاتها تنطلق دينامية الحكمي الشعري وتتواتر معه الحالات والوقائع والتواريخ، هذه الدينامية التي يحركها، نحوياً وشعرياً، فعل المضاربة، تماشياً مع الدافعية الترميمية التي تستحكم في أي صنع لا شعري ولا سردي، وتدعمها أوالهيات الشداعي، والذكر، والاستبطان، والحوار.. وفي خضم هذه الدينامية يجري تفصيل البنية المشهدية وتلوين عناصرها، أفراد المحكيات وتشخيصها، تفعيل ثيمات الانتظار، والقلق، والتعاطف والحب، والفرح، والحلم.. مع تزويد الحكمي بما يكفي من التغطية الايقاعية المناسبة، استحضانا من المخيلة الشعرية، من وراء هذه العمليات، لصداقة مفترضة قد تنظلي على القراء:

أسمع بوضوح ارتطام الموج،

ونخيل الرافدين والزنايل الخوص

أشتم رائحة الدير والعباءات السود

سيهبط عما قليل السياب ولميعة عباس عمارة

ويجري بيننا بوبب والمطر

سيهبط عبدالكريم قاسم، وإبن زريق البغدادي

المسافة بين بغداد ومطار هيثرو عشر سنوات كاملة

قصيدة «هل وصلت الطائرة بعد؟»

إن القصيدة تصور، أي، على الأصح، تشعرون لحظة انتظار فادحة، في مطار هيثرو اللندني، لطائرة عراقية قادمة من بغداد بعد فترة حظر استغرقت عشر سنوات، هي برهة ترقب وجيزة بمقياس الزمن الرياضي، لكنها سوف تأخذ، من زاوية

النظر الشعري، حجما متضخما، لا نهائيا، تحيا الأنا الشعرية في غمرته احتراقها، تشوقها، ولهفتها تجاه مسقط الرأس الرمزي، المتخاني، الذي تنحجز فيه رموز وصدقات.. آمال واجباطات، مستعيزة عن لا إمكانه، عن تعذره، وهي جذالة- مثالمة في آن، بالطائرة- حبل السرة، أي بقرينة تكنولوجيا تستثير ذلك «الهناك»:

ما أهمية المعنى؟

في العشق المتلاطم يموت المعنى

.....

الطبل يغلم، يحرش الجوارح على الاشتباك

تندلع حيوانات الغابة في الإنسان

وتنتبذ في رأسه لبد

.....

هذا هو العراقي،

يمشي على رؤوس أصابعه كذلك إن تطير

إذا نظر إلى امرأة يتصفر حاجبه

والمرأة تنظر إليه بعين واحدة

.....

المرأة العراقية يتيمة حتى لو تبناها عشرون أبا

أرمله حتى لو تزوجها عشرون رجلا

قصيدة «حيلة زواج»

وإذا ما كانت المأمورية التخيلية في النص السابق هي مأمورية الانتظار للأسوي فإن المخيلة تصر في هذا النص على الالتفات إلى المرأة العراقية والاحتفاء بأفضالها، بل والانتصار للأنوثة إطلاقا. إنها وهي تركب طقوسية الزواج المقدس السومري والبابلي فليس هدفها ابتعاد جزء من الذاكرة العراقية والانسانية، وإنما مرادها العميق ابدال نبالة هذه الممارسة الاسطورية والانتروبولوجية، التي كانت يرمى منها استجلاب الزرع والنضارة ونعم الحياة، بالمغزى الدموي، المتوحش، الذي يرشح به وضع المرأة العراقية الحالية، سائلة عشتار، أي اختصارها، ترضية لمنطق ذكوري متعنت، في محض جسد مسالم، هش، قدره أن يكون طوع رغائب التمرغ، التعنيف، الاسترقاق، والمحق، المستبد بأبدان الرجال، ورهن إشارة صنوف من الفحولة المادية والاخلاقية يلذ لها ان تصادر منه رحيق الانثوي الناضج:

كيف تقيس المسافة بين نقطة (أ) وبكان الطبي

بالاميال، أم بالهلات والفضول؟

كيف تقيس المسافة بين فمك والحلمة

بالحرمان، أم بالأهومة؟

كيف تقيس المسافة بين سمير وسمير

باللقاء أم بالوداع؟

قصيدة «بهم الأسماء»

أما في هذه القصيدة التي انتقى عنوانها من بين كافة عناوين القصائد التي يشملها الديوان واتخذ وعاء عنوانها لكلية التجربة فتفحوس المخيلة في عملية حفر بليغة في السنن العلامية والدلالي لاسمين شخصيين متشاكلين، وعمقيا لهويين متطابقتين صرفيا وصوتيا ومتفارقتين وجودا وحساسية وتاريخيا، وذلك بما يشبه، مع مراعاة الفارق، ما يشعله السيميولوجيون المحترفون عند قراءتهم للعلامات النصية والثقافية والمجتمعية فيعمدون إلى تفكيكها ثم إعادة بنائها تحت طائلة القبض على معناها الخبيء. ولعلها مفارقة لافتة ان يتجانس اسمان اثنان، كما في القصيدة، على مستوى التركيبية الصرفية- الصوتية ويتجانبا تربية ومصيرا. فالمسيران معا ابنا رحم واحد، منحدرهما من سومر، غير ان احدهما سيقع في اغواء السلطة ويعيمه مجدها ريثما تطوح به طاحونتها الضارية ثانيا وترمي به الى سلة الالهال، أما الثاني فتستحو به صروف الدنيا صوب معيش بسيط، شاعري، ومعتلى. وإذا كان أولهما مثالا لابن سومر الضال فان الثاني يجسد نموذجا لبنيها الخالص، الجميلين، الحالمين، ليس الأول، في الحقيقة، إلا مشجبا تعلق عليه القصيدة، وهي تفتت اسطورة الصعود المهابت لأي اسم سياسي ثم سقوطه الماكر إن عاجلا أم آجلا، موفقات التسلط والعق والتجبر في حين يشاء للثاني أن يعكس عبر اسطورة مضادة هي أسطورة الروادة الانسانية، الوجه اللوضي، الأبوي، لعفوية المواطن، لتلقائيتها، ولطبيعتها المتمنعة، على أن المآلئين يشخصان من خلال تضاربيهما اللين، فضلا عن هذا القصة الجائرة التي ابتقتها سومر لابنائها: كل وقره المرسوم. وإذا تخازن الأنا الشعرية إلى سمير الصيدلي ناشية في ذاكرتها الطفولية، مرممة الاسكنة واللحظات، ومستدرجة الشخوص والحيوات، فإنها تفصح عن تأففها من هذه القسمة، واستبشاعها للتسلط للأذى، ليس فقط في واقع الحال السياسي الذي أفرز سمير عبدالوهاب، وزير الداخلية العراقي السابق، بل وكذلك في ايما موطن كان وفي ايما زمن كان.

٤

وكيما يستقيم للمضمون الشعري بنية العالم وتنسيقه، أي

توضيحه تخيلها، لا بد له من مهاد نصي ذي قابلية لأجراً الرؤيا الشعرية، وذلك على أكثر من صعيد، بحيث مع انتفاء هذه القابلية تفضل ملموسية هذا العالم منقوصة والرؤيا خلقاً هلامية ليس إلا، واتصالاً مع ما قلناه آنفاً بخصوص المكون الفكري في نصوص صلاح نيازي نرى لزماً أن نذكر بأن هذه السمة لا يجب أن تكون مدعاة للظن بأن الأمر يتعلق في هذه النصوص بأعمال فكري بحث، من جنس ما تواجهها به النصوص الشعرية بما هي النطاق الأليق، معيارياً، لبلورة الفكر وتصريف إملائه القضية والمقولاتية والبدئية، (إن الشعر لا يتفكر في الكلام بل ينتجه، إنه يحسن صورة الكلام المشترك فحسب) (١١)

وعلى ذكر الكلام، وفي اتساق مع خصلة الاستمكان اللغوي لدى الشاعر، خليك بنا أن نؤشر على معلى صرامة المعجم اللغوي في القصائد، على عافيته وفوضويته وروائه التراثي من زاوية وسلاسة انتقاله في جمل وتعابير ومقاطع، ومنه هذا النموذج مثلاً:

أشوق وتشوق الروح الى اعلى عليين
عين على الرطيق، وعين على السماء

قصيدة «هل وصلت الطائرة بعد؟»

وفي نفس الوقت على بعض مظهراته المهيمنة، المختلفة، نتيجة لتعاقبات سياقية بين وحدات لغوية فصيحة وبين أخرى متقصدة ضمن جاهزيتها الصرفية- الصوتية، كـ«هشرو»، «الديسكو»، «قلعة دزة»، «مكنسة هوفر»، «الفولكلور»، «اللوريات»، «راديوات»، «الدومينو»، مما يغذي رمزية التهجئ والاعتشاف التي تمس، زيادة على المكتوب، الذات الكاتبة ومتخيلها.

اننا عندما نتحدث عن الكلام الشعري، على وجه التحديد، نجدنا في صلب الماهية الجمالية لهذا الكلام، وفي هذا الإطار فإن مما يقتضي التسجيل بالنسبة لهذا الديوان بالذات هو كون الجملة الشعرية يتوزعها نمطان بنيائين: نمط الجملة القصيرة النازعة الى الاسلوب الشذري، البرقي، المكثف، الاقد، في مواقف شعرية يعينها ومنها هذا الموقف، على الوفاء بتصوير تشد الواقع وتلاحق أحداثه وتواتر تلوناته، وايضا، وهذا مهم بمكان، بتأطير تلفظات حكمية وتأمالات فلسفية ومستنسخات مسكوكة، لا يعينها في شيء أن تسج نصيقتها بعارضتين كدليل على ملمحها الاعتراضي، الاستطراضي، وذلك كلما استغفلت حاجة التفكير الى تبليغ ارسالياته، تحت إمرة الخيال

طبعاً ويأذن عنه:

يتبين الخطيب الاسود من الخطيب الأبيض.

قصيدة «هل وصلت الطائرة بعد؟»

الاشياء الصامتة مثيرة ومرعبة في آن واحد.

قصيدة «عشائر القمر»

حتى النظافة وقاية وليست طبيعة

قصيدة «التعدد»

هذا هو القبح: الايذاء بكلمة واحدة

قصيدة «دعهم الاسماء»

— القاموس لا يهتم بالشيفرة عادة—

قصيدة «استحالات ابن تومرت»

ويمكن ان نردف الى هذه الأسطر المجتزأة أقوالاً أخرى كثيرة، مستنسخات مسكوكة بالأساس، مبلوثة في كذا قصيدة منها يستحيتها، بدرجة أولى، عامل التوارد اللفظي والدعاعي المعنوي: «أكبر فأكبر»، «يشق الأنفس»، «من أقصاها الى أقصاها»، «نبذة نبذة»، «من حائط الى حائط»، «بين بين»، «لا سمح الله»، «الحياة هدية»، «لله درك»، «الحياة دولا يصعد فيه طفلاً وتزحل منه شيخاً»، «الشوفة الأولى كما يقولون»، «هكذا بلا مقدمات: أفقرنا أنكانا»، «بابا بابا»، «هنا وهناك»، «هنا بك...» في مقابل هذا النمط الجملي يحضر نمط ثان طابعه المركبة والامتداد والتسارع، وضمن هذا النمط قد تستغرق الجملة الشعرية، بحسب بنائها إما فقرة نصية أو مقطعاً بكامله أو حتى قصيدة برمتها. ولربما كانت قصيدة «استحالات ابن تومرت»، التي تعبر عن تعلق الشاعر بنموذج القصيدة الطويلة الذي خبر مشقته البنائية في دواوينه السابقة، أوضح دليل على المدى النصي الذي يمكن أن تؤممه جملة شعرية واحدة، متلاحمة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المفهوم الذي أصبح للجملة الشعرية في الحداثة النقدية. فهذه القصيدة القائمة على أربع قصائد- أنفاس، غير المكتملة، مظلمة ذكرنا، ولو أن عدم اكتمالها لا يحول البتة بين القراءة، استرشاداً بما تحت عليه النظرية الدالية من حيوية القراءة وإنتاجيتها، وبين تخمين خلفتها النصية والتخيلية النهائية، ستنوجد، لفائض مادتها الشعرية، ويسبب من تأججها التركيبي والدلالي والروايوي، متعددة، بالضرورة، الحجم المعهود في كتابة القصائد المعاصرة، بل ومضطرة، تحامياً للاستراف البنائي ويحنا عن أقصى ما يتاح من الملازمة الأسلوبية لانتقالاتها وتغاييراتها، الى استلاف الايقاع التقليدي (١٢) (الأرجوزة) لصالح نفسها

<h1 style="margin: 0;">نفا</h1>		<p>ترسل الاشتراكات باسم العماني للتوزيع والتسويق مؤسسة عُمان للسفارة والأبناء والنشر والإعلان</p> <p>ص.ب ٢٠٢ روي، الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان</p>
<p>قسيمة اشتراك</p> <p>الاسم العنوان عن الفترة من الى</p>		
<p>لحمة الاشتراك لمدة عام عن نسخة واحدة</p>		
<p>الاشتراك السنوي (الأفراد) في سلطنة عمان ٥ ريالات. (للمؤسسات) ١٠ ريالات. للافراد في البلدان العربية (٣٠ دولارا أمريكيا) في البلدان الأوروبية (٤٠ دولارا أمريكيا) في أمريكا والبلدان الأخرى (٥٠ دولارا أمريكيا). للمؤسسات في البلدان العربية (٦٠ دولارا أمريكيا) .. في البلدان غير العربية (١٠٠ دولار أمريكي).</p>		
<p>كيفية الاشتراك عن طريق</p>		
<p>نقدًا</p>	<p>حوالة</p>	<p>شيك</p>

التناصية، عبر الجمليتين، لا تكاد تحيد عن أحد التوجهين: إما اللجوء إلى الاقتطاع الموارب لجانب من المرجع التناصي، المراد تحويله وادماجه، مؤسليا من جديد، في الألفية النصية للقصيدة، وهو ما حصل مثلا مع المرجع القرآني (قصة نوح، قصة أهل الكهف، وقصة مريم العذراء)، والمرجع الميثولوجي (عشتار، طقس الزواج المقدس السومري- البابلي، ملحمة جلجامش)، المرجع الشعري (شعر أبي نواس، شعر السياب)، المرجع المسرحي (مسرحية «عطيل» لوليام شكسبير)، المرجع الثقافي الشعبي (المعتقدات الشعبية العراقية، أقوال وحكم رجل شعبي تونسي يدعى «سي علي»).. وإسما توطينها اللازمة المسكوكة «كما يقول/ قال»، الصادر عن خلفية تعاقدية، ميثاقية، شفافة تجاه القراء، وهذا ما يستفاد من عبارات: (كما يقول التوحيدي، كما يقول هارثلي، قال «سي علي»..).

في الخلاصة نقول إن الإحساس بمسؤولية الكتابة واستعصائها والتواضع الجم أمام بياض الصفحة هو عتبة الشعراء المموسمين بجمرة الخيال إلى رحاب الشعر الحقيقي.

انعسي، وليس استدراج، كما شعر نصيحة «مهرية»، سحر المعرفة ومداولها ومألوفها. وتوسيعا للمدار التجنيحي الذي تجربته، تلقاء عامليتها النحرية، صيغة الاستفهام تنكب الجميلتان على موارد تخيلية مواكبة تطلعا منهما إلى إضفاء صبغة انزياحية لائقة على معقولة النويات الفكرية المنفرسة في لحمة التجربة، أولا لكون (الأفكار والعواطف هي في أمس الحاجة إلى الكساء لأنها تكون، وهي في حالة عراء، أضعف من الناس أنفسهم) (١٣)، وثانيا لأن أحد العوامل الرئيسية المؤثرة في التغيير الدلالي عامل التوسع المجازي (١٤). هذه الصيغة قد يفي بها، إلى حد ما، أسلوب التشبيه كما يعكس ذلك هذا النموذج مثلا:

ليس كبائع ينظر إلى بضاعته تبور وتذبل
ليس كموظف سرق مرتبه الشهر في حافلة
ليس كأرملة ملئت وحدتها، ولأت لها الفضائح

قصيدة «هل رحلت الطائرة بعد؟»

إلا أن أداتنا الناجعة في النصوص الحديثة المتقدمة هي المجاز الذكي، والتميز المبتكر، اللذان لا يورعان عن إنابة كليات النص ودقائقه في مصهرتها الإيهامية الحامية، وهو

لذا لا داعي للاستغراب عندما نقرأ لصالح نيازكي، شاعرا ومفكرا، هذه الأسطر البليغة:

في الأوقات الحرجة

أغبطكم أيها الشعراء، وفي السر أحسدكم

كيف تاتيكم الأفكار ناضجة كالتين المفلوح؟

قصيدة - «هل وصلت الطائرة بعد؟»

حقا ما من موضوع شعري عميق إلا ويعثر، طال العهد أم قصص، على أفكاره المبتغاة، وأيضا على جماليته المناسبة، وعضوية التعالق، في الديوان قيد التحليل، بين حد التفكير وحد الإيهام، بين الموضوع وجماليته، تأتي من مقدرة الشاعر/ المفكر على ضبط منحنى هذا التعالق والاستحكام في نتائجه. سومر كفترة، أي كإمكانية لتقليب معاني المواطنة الحق، الولاء للأرض الأولى، والتضامن اللامشروط مع مكابدات الناس وأوزارهم وأشجانهم، ثم سومر كاستعارة نوستالجية مدمية، أي كإمكانية للعب المجازي بالكلمات والقرائن، وزحزحة الطبقة الكيانية الطازجة في الذات وتنقيتها مما علق بها من أدران برانية مذلّمة، مفبرة، وقائلة، والإيهام بتملك ذاكرة هاربة، منفلة، بصيغة موازية إدغام التفكير في السيولة الشعرية. التفكير بروية خيالية وليس بصوت متخشب، يقيني، متعالم. التغريب وليس التضميد، الموائمة الجميلة وليس الإفقاء العباس. التجوهر في ذلك الإقليم الكوسموبوليتي الرمزي الذي شهد انبثاق أول مدينة في التاريخ الانساني. تمجيده مله التفكير وتجييله مله التخيل. سومر أيضا، وأيضا، ذلك هو رهان هذه التجربة الشعرية ورهان صاحبها.

الهوامش

١ - طراد الكبيسي، شجر الغابة الحجرية، منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٥، ص ٨٧-٨٨

٢ - نفسه، ص ٨٩.

٣ - بول فاليري، مثلما هو، الجزء الأول، سلسلة «أفكار»، دار جاليما، باريس ١٩٤١، ص ١٧٦-١٧٧.

٤ - د. خالد سليمان، قراءة في شعر صلاح نيازكي، مجلة (الشعر)، السنة ١، ع ٤، ربيع ١٩٨٣، ص ٤٩.

٥ - نفسه، ص ٥٨.

٦ - عبدالرحمن مجيد الربيعي (وهو الأسماء) اصلاح نيازكي، عودة الشاعر الى توجهه الأول، جريدة (المصافح) التونسية، ليوم ١٩٩٨/٥/٢٣

٧ - خليل السواحري حين يتحول الوطن الى وهم للأسماء ومكابدات للفرية، جريدة (الرأي) الأردنية، ليوم ١٩٩٨/٢/١٥.

٨ - عبدالرحمن مجيد الربيعي، مرجع مذکور

٩ - أمبرتو ايكن: حدود التأويل، ترجمته من الايطالية الى الفرنسية.

مريم بوزاهر، منشورات غراسي/ فاسكيل، باريس ١٩٩٢، ص ٧٢.

١٠ - يمكننا الاستشهاد في هذا الصدد، على سبيل التمثيل لا الحصر، بأقنعة تومز، المسيح، أيوب السندباد، في شعر بدر شاكر السياب، وابن عربي، وعمر الخيام، في شعر عبدالوهاب البهائي، والخضر في شعر شاذل طاعة، والحلاج، والجنيد، في شعر صلاح عبدالصبور، وميهار الديلمي، وعبدالرحمن الداخل، والمعتنبي، في شعر أدونيس، وتومز في شعر جبرا ابراهيم جبرا، والأخضر بن يوسف في شعر سعدي يوسف، ومالك بن الربيع في شعر يوفع لاصانع، وأبي نواس، والأمير ميشكين، في شعر حسب الشيخ جعفر، وعوليس في شعر سامي مهدي، وسرجان، وأحمد العربي في شعر محمود درويش، وسيف بن ذي يزن في شعر عبدالعزيز المقالح، وسبارتاكوس في شعر أمل دنقل، وأبي يزيد البسطامي في شعر محمد عبدالحفي

١١ - ميكل دوفرين: الشفري، اعداد: نعيم علوية، مجلة (الفكر العربي المعاصر)، ع ١٠، فبراير ١٩٨١، ص ٤٥.

١٢ - هذا الاستلاف لا ارتباط له، من جهة، باحتفاظ بعض الشعراء المعاصرين بعينات من أصدانهم النقدية، من حيث منهاها الإيقاعي، بدواوينهم الأولى عادة، وذلك حرصا منهم، على ما يبدو، على توثيق ماضي مسارهم الشعرية، مثلما نجد في ديوان «السيف والرقبة»، ١٩٧١، للشاعر العراقي الستيني عبدالامر معة، أو في الديوان المشترك للشاعرين المصريين السبعينين رفعت سلام وحلمي سالم الذي يحمل عنوان «الفرية والانتظار» ١٩٧٢، علما بأنهما سينحازان كلية، فهما بعد، الى تجريبية شعرية راديكالية، ومن جهة ثانية بما كان من ارتداد شعراء، من زمرة الرواد، إما بكار، كنازك الملائكة، وإما في أثناء الطور المتأخر من مشوارهم الكتابي، كعبدالوهاب البهائي وبلند الحيدري ومحمد الفيثوري. الى المنطلق الإيقاعي العمودي، الأصلي، لتجاربهم الشعرية، بل للصالة، في نظرتنا، لارتباط وثيق بإبداء إيقاعي مستساغ، طالما تنبأه البعض من الشعراء الرواد، تستويجه الكتابة كلما احتقن التطوير الشفري واصطم بعدم كفاية التقنية التزمينية التفعيلية، فحدث أن يتناوب على القصيدة الواحدة قائلان إيقاعيان. تقليدي وفعلي بداع مما يمكن نعتة بالاقضاء التفضلي. ومن المعروف أن السياب سبق وأن استنجد بهذه الصيغة البنائية، وهو في اللب من المرحلة التمزوية التي تمثل أرقى ما أنجزه شعريا، في قصيدتين أساسيتين من ديوان «نشوة المطر» هما «من رؤيا فوكاي» و«هيو سعيد»، وأكثر من هذا فإنه لن يجد أدنى غشاضة في أن يضم الى هذا الديوان قصيدة مكتوبة، بالكامل، على الطريقة التقليدية هي «مرثية الآلهة».

١٣ - بول فاليري، مرجع مذکور، ص ١٧٣.

١٤ - جون لايتز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: د. عباس صادق الوهاب، مراجعة: د. يوتيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة «أفاق عربية»، بغداد ١٩٨٧، ص ٥٠.

«البيت الأيروتيكي» متخيل المجبور نحو الرغبة

قراءة في ديوان «حامل الفانوس في ليل الذئاب»

نبيل منصور *

الضاربة.

تضاد هذه الحقول، نقرأ فيه تضاداً بين شاعرية الأشياء الصغيرة أو المتناهية الصغر «الفانوس» والأشياء الكبيرة أو المتناهية الامتداد «ليل الذئاب».

وبين هذين التضادين ينهض متخيل المجموعة المتراوح بين الحميمي، الذاتي، القائم داخل الفضاءات الشعرية المغلقة، والموضوعي الغريب المرتبط بالفضاءات الشعرية المفتوحة، حيث العالم يغوص في ضباب المجهول.

«حامل الفانوس» تركيب شعري يمكن أن نقرأ فيه ملامح أسطورية بعيدة، تصله بهروميوس سارق النار المقدسة. ونقترح، في هذا السياق، مع جاستون باشلار، أن «نجمع تحت اسم «عقدة بروميثوس» كل الميولات التي تدفعنا لأن نعرف مثل أبائنا وأكثر منهم، مثل معلمينا وأكثر منهم» (٢). فإذا كانت النار، في هذا الفهم، رمزاً للمعرفة التجاوزية المنبثقة عن الذات، فالفانوس كذلك. هكذا تكون «عقدة بروميثوس»، هي عقدة أوديب الحياة الفكرية» (٣) الموسعة لتشمل الفاعلية الشعرية المطلقة لتشييد مسكنها الجمالي الخاص، ولما كان النور يصدر من قلب الفانوس، لينتشر في العالم الخارجي، فالمعرفة الشعرية كذلك، هبة ذاتية تشرق من الداخل، لتنتشر في خارج يظل دائماً مشوداً نحوه. فالفانوس إذن، يمكن أن يشغل كاستعادة نقدية محملة بأصداء أسطورية تجعل المعرفة الشعرية هبة مقدسة تبذل لأجل الإنسان، وفي سبيلها ليتحمل الشاعر كل أشكال الذئاب. وهي في حالة سركون بولس، هذا للمنفى/التيه الدائم، في الحياة وفي الكتابة،

في تجربته الشعرية الأخيرة «حامل الفانوس في ليل الذئاب» (١) يواصل الشاعر العراقي سركون بولس مغامرة اجتراف نص شعري متفرد في متخيله وأشكال صوغه. نص شعري يعرف كيف «يقتل الأب» ويخفي ملامح سلالة الشعرية البعيدة، حتى ليفرنا شعور، بأننا أمام بداية لا سالف لها، أو أمام نهاية نتعرف دائماً كيف تبدأ، من ليل شعري غير مدال إلا بقوة التجربة، في الحياة والكتابة معاً. الأثر الشعري قوي، غير أننا عندما نريد البحث عن مصادره لا نكاد نعفر على علامة في الطريق. أن ما كان شبه مستحيل من وجهة نظر نظريات النص الحديثة، يبدو أقرب إلى الإنجاز في هذه المجموعة: نقصد هذه البداية التي نكاد تكون مطلقة والتي دشنها سركون بولس في شعر الحداثة، مثلما دشنها قبله أنسي الحاج وأدونيس ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقراء وشعراء آخرون.

١ - العنوان: «الثرثيا أو العتبة»

أول علامة نصية تستوقفنا في المجموعة هي العنوان: هذه الثريا المعلقة فوق سماء المجموعة، والتي تسلط الضوء على متخيلها وعلى بعض اختياراتها الجمالية. من هنا فهي تحتال إلى اضاءة تأويلية تؤسس عليها وعينا الجمالي الممكن بهذا العمل.

«حامل الفانوس في ليل الذئاب» عنوان طويل، على طريقة مجموعة من الإصدارات الشعرية الحديثة. وهو يتكون من حقلين متضادين: حقل النور ويرمز له دال «الفانوس» وحقل الظلام ويرمز له دال «الليل» والفاعلية الشعرية يفوضها إنسان ينامر بفانوسه في ليل الحيوانات

* شاعر من المغرب.

باعتياره اختيارا لاقامة خاصة ومميزة في قصيدة النثر. أما عبارة «ليل الذئب» فهي تعني افتتاح التجربة على الأموال، وهذا ما يمنحها صفة اللغزامة الحقيقية، القائمة في صلب تجربة العبور.

٢ - الميثاق، وإشارات نصية

اسم الكاتب وجنس الكتابة علامتان أساسيتان في تأسيس ميثاق القراءة بين المؤلف والمتلقي. ميثاق يتكفل بفتح أفق انتظار القارئ وتوجيهه، غير أنه لا يعفي من خوض تجربة القراءة التي تسمح بقياس المسافة القائمة بين الانتظارات الجمالية والواقع النصي. وقد تكون تلك المسافة مقلصة إلى درجتها القصوى في حالة تجاوب القراءة مع النص. وقد تكون مسافة كبيرة تؤشر على تنافر ينعش في جمالية التلقي بخيبة الأفق.

طبيعي أن كل التوقعات الشعرية لسركون بولس، تخيب أفق انتظار القارئ التقليدي المشبع بقيم العمود الشعري وجماليته. وخيبة الأفق، في حالة هذا القارئ، الموجود بيننا طبعاً، نادراً ما تكون ذات مفعول إيجابي، بحيث تدفعه لإعادة النظر في قيمه الشعرية وتشهيد انتظارات جمالية جديدة، مرنة، مستجيبة لروح العصر القائمة على التنسيب والتجهيز وعبر النصية، وهذا ما يجعل الحوار بين طغيي القيم التقليدية والحداثية شبه منعدم، وهو ما يجعل الصراع المجتمعي مقعداً، تحكمه قيم التبادل الاقتصادي، وتعارضات ثقافية وجمالية تتعلق بالاشكال والنصوص والأجناس.

يؤسس سركون بولس، في هذا العمل، شعرياً، لميثاق القراءة، وهو لا يكتفي بالأسمال الرمزي الذي ينضج به اسمه على غلاف المجموعة، مثلما لا يكتفي أيضاً بالتحديد الإجناسي «شعر» الذي يهفي. مع ذلك، مراوفاً بحكم ضريات الهدم التي خضع لها على امتداد الأربعين سنة من تاريخه الحديث، بل يخصص قصيدة الافتتاح، لتأسيس تعاهد قرائي، وهو عبر لغة المجاز، تتخلص بموجبه ذمة الشاعر من أي كسر يقع في أفق انتظار القارئ.

«قارئ الكتاب» هذا الملفوظ، هو عنوان قصيدة الافتتاح، وهو يحكم ذلك يشغل صراحة سبؤل التلقي في سلته بالخيار الشعري الكبير الذي تصدر عنه المجموعة. عندما نتجاز عتبة العنوان إلى القصيدة، يتعين أفق انتظارنا بشكل أدق، نعرف أن العلاقة بالقارئ مقنوعة على أموال النفي، ومشروطة بقدر من الاستقلالية التي تجعل التجربة الشعرية، منثقلة، في حدود معينة، بأننا موسعة، بحكم اغترافها من قبل أصوات ولغات متعددة، لهذا فهي تلتقط من خلال تجربة العبور اعتمالات الحياة

وأسئلة الوجود. في عزلة تامة، لا يعضدها إلا هذا المصير المشترك الذي يربط بين الذات والذي تستشعره الذات الشاعرة بحكم قدرتها على التقاط الجرح الفردي ونبض الوعي العام، دون أن تجعل من نفسها معبرة عنه الرأما وتعاقد، أنها تصر خارج منطق الجماليات الاجتماعية على التقاط الجراح والانذاعات الحيوية، دون قيد أو شرط يخل بدور الذات في ممارسة حريتها، في اجتراح نمط متخيلها الشعري وأشكال صوغه. فالتعاقد الذي توقعه القصيدة مع متلقيها، هو تعاقد الشعر وال التزام الحرية وفردية التجربة وفراقتها في أن:

— ما كنت أقيم على الجمر له / ما كنت أنام وحيدا من أجله وأحيا / في عالمين بينهما كتاب، أفتحه كأن في قدرتي / أن أستعيد ذلك الشاطئ مرة أخرى / وأسبح ثانية في ذلك التيار (الديوان، ص٦)

يشيد هذا المقطع وضعا اعتباريا للذات المتلطفة، يجعلها تقطع مع الجماليات التمزوية (موت الشاعر من أجل حياة الأمة) وذلك بهدف تذويت التجربة الشعرية وتكريس غايتها الذاتية. من هنا فالأم للتجربة لا تعاش لأجل سعادة القارئ، بل تعاش كذبة صوفية خالصة، وكشجرة شعرية مسكونة بأسئلة حياتية وأخرى ميتافيزيقية، بكل ما يلتبسها من غموض أصلي قائم في منطق الأشياء. وفي ثنانيا الإحاسيس، من هنا صيغة النفي التي تفتتح بها هذه التجربة أفقها الشعري (ما كنت... ما كنت...) ومن هنا أيضا صيغة التساؤل اللغز، الصادر عن تأمل معنى

تجربة أن تكون الآن، شاعر

— هل أنا آخر الأتئين إذن / أتبع شعبة إلى نهايتي، أم أنا أول من سلفوا / أكمل دورته العكسية في الزمن، من قبل ومن بعد؟ (الديوان، ص٦)

— الشعر في هذا التصور تجربة فردية، كالموت، كالحب، وكالجنون، تعيش الذات، لحسابها الخاص، عذاباتها / متعها حتى النهاية. لكنها تتسامل في قلق، هل هي «آخر الأتئين» إلى ليل الكتابة، هذا الليل الرمزي يؤشر عليه دال «الشعبة» الذي يشغل كاحد وجوه الاستعارة الكبرى المفجرة لشعرية الديوان، تقصد فعل حمل الفانوس / سرقة النار، إمعانا في التلذذ بطقس خرق الممنوع، وإضاعة ليل للإنسانية، وإصرارا تاما على التوصل الكامل لاستباعات هذا الفعل الشعري الباذخ. وهذا ما سيحول الذات تصرح بأنها ستخوض التجربة حتى نهايتها «أتبع شعبة إلى نهايتي» لكنها سرعان ما تواصل تساؤلاتها عبر الإقامة في الطرف الآخر من الاختيار «أم أنا أول من سلفوا» أي أول من عبروا ليل التجربة الشعرية، في تخومها الحيائية، وفي انشغالها ضد — الزمنية «أكمل

دورته العكسية في الزمن، من قبل ومن بعد».

غير أنه، مباشرة، في السفر الشعري الموالي تجرح الذات لتؤكد من جديد هذه العزلة القصوى التي تقوم عليها تجربة الكتابة، وهي عزلة تتطلع إلى اكتشاف بعض الأسرار الإدغالية لألأنا الشعرية، في عبورها لمجهول المعالم «وحدي في غابة والغاية أنا؟». وهذه الخفاءات الإدغالية تضاعف عزلة الذات، وتدفعها إلى الامتياح من المتخيل الديونيزوسي، لتفصح في النهاية عن الشرط الوجودي الذي تصدر عنه الكتابة، شرط موسوم بتسييد القلق والألم والتشاؤم، والايحاءات الجنائزية.

- لي من الشوك تاج، زائري/ الوفي الغراب (غراب ادغار آلن بو الناعق: مهبأ) أنا الغابة في غابة وحدي/ ألتف على نفسي وليس لي/ أن أبدا أو أنتهي، أنا ولدي وأبي/ ارتقي درجا/ لا أعرف أين يؤدي عارفا أن كل ساعة هي الأولى والأخيرة- أرقتي درجا وأسمع صوتا وراني «اسمعي، اسمعي آخر مرة وأدرك وجهك نحوي» (الديوان، ص ٧/٧).

هكذا تلفت القصيدة على نفسها، لتعلن من جديد، في نوع، من التكرير الإيقاعي، طابع العزلة الإدغالية، المميزة للذات الشعرية المنخرطة في تجربة الكتابة، لتوسع بعد ذلك من صيغة السلب المؤكد على اكتفاء الذات المتلفعة بنفسها واستفنائها عن الأب والأبن الرمزيين (دون الام) لأنها تجدها في ذاتها. وهو الاستفناء الذي يترجم نصيا في كتابة، تكاد تكون بداية مطلقة في الشعر العربي المعاصر (متخلصة من سلطة الأب) من هنا طابع المغامرة المفتوحة على أفق المجهول، وأيضا طابع للحسية الدينية المتخلصة من أوهام التواصل المتعلق إلى تغيير الحياة- العالم. والقارئ مدعو إلى قبول هذا التعاقد الضمني في الكتابة، إذا رغب في التفاعل، مع نصوص رحالة، جادة في كشف الجراح الوجودية الأصلية، لحظة انجلاء الوهم، وزوال مساحيق الايديولوجيا الكاشفة عن تهرل العالم.

عبر هذا التعاقد، تصير الذات المتلفعة في النهاية، على ارتقاء «درج» الكتابة، هذا الدرج الذي يوحي، رمزيا، بفعل الارتقاء، بالصعود درجة- درجات، فوق الأرض/ تجاه السماء. وهي إحياءات تشير إلى دور الكتابة الشعرية، في التسامي بأشياء الحياة ورفيعها إلى جلال الفن، الشيء الذي يضيئ عليها لمسة سحرية قائمة من التباس الاستعارات الغامضة، المتحصرة من مناطق العمقة في أصقاع النفس الإنسانية.

والذات الشاعرة، إذ تشطو خطوطها في مصعد الكتابة، تسمع صوتا قادما، من الخلف يلتمس منها الاستماع إليه، وإدارة الوجه نحوه آخر مرة. غير أن القصيدة تنتهي هكذا فجأة، تاركة قارئها أمام حيرة التأويل، لا يعرف من صاحب الصوت وما مضمون كلامه. وانطلاقا من عنوان النص، وانشغالاته الجمالية، يمكننا أن نفترض بأن الصوت صادر عن «قارئ الكتاب» الذي يرغب في مله بعض مواقع اللاتحديد التي تركتها هذه التجربة في تلقيه الجمالي. وهي رغبة يمكن أن نقرأ فيها تطلعا، ربما، أحادي الجانب، إلى خلق تعاقد قرائي بين الشاعر والقارئ. ومثلما تصمت القصيدة عن مصدر الصوت، تصمت أيضا عن رد فعل الشاعر ومدى استجابته لرغبة الصوت/ القارئ، وغلب الظن أن السبائك الأخرى في الكتب/ الأبواب الأربعة التي تتكون منها المجموعة، ستجيب، مداورة، عن ذلك.

٢- الشعر وتجربة العبور

يتقدم الشعر، في كتاب سركون بولس الأخير، باعتباره ديوانا للحياة، الذات فيه عريضة- أشورية تعبرها اللغات- السلالات، في عبورها للعالم، عبر المرأة، والمرأة عبر العالم أصقاع بعيدة في البلدان والأخيلة تروض داخل استعارة شعرية جامعة منطلقة حد الهوس بالتجربة، الشعر فيها لا ينتج عن تأمل ذهني بارد، بل عن انخراط مباشر في حمأة العالم، والانصات إلى دبيب الأعصاب وتذوق ملوحة العرق. القدم تسمى أبدا والعين ترصد الأشياء عبر شحنها بطاقة الشعر الخالقة، والأشياء تتحول من وجود بارد وغفل إلى اعتمالات حيوية لأنها قادمة من أنا شعرية- سرية تذوق تجربة الخوض في العالم. العالم مضطرب كالبحر لا استقرار لأمواجه. وضع قلق يسم الذات بدوام الهجرة والترحال.

من هنا: نتوقف ، دائما، في هذا العمل الشعري المتميز مع الانقطاعات: نهاية شيء ما، علاقة ما، حافز ما، حياة ما، وشعور معين. من قصيدة لآخرى، لا تصادف «النهايات» و«سباق المسافات الطويلة» نحو وهم سرعان ما يتكشف عن سراب. نحن إذن بين يدي شعر الهجرة وانجلاء الأوهام، وانكسار الذات إلى رقع فيسفاشية. ذات تعيش استحالة لحم أجزائها للعتائرية الشيء الذي يسم التجربة الشعرية الصادرة عنها بحس مأساوي شفاف، كل حضور مشغ يضيئ مأساة كبيرة. لأنه سليل كسر النظام ونتيجة حتمية لفعل باذخ: سرقة النار المقدسة وما تستتبعه من لعنة مباركة مباركة لأنها «فانوس» يضيئ ليل الحقيقة: ليل اللكانت والأشباح واليشر المكودين. أعصاب هؤلاء وعظامهم

التحول من الغنائية إلى السردية المتوترة، ذات الحساسية المفرطة تجاه تبدل الأشياء وانقطاع العلاقات- الأنا الشعرية- السردية تتوسع وتصيح في رحابة العالم، لأنها معبورة بأناس وفوضاء، لترسم في النهاية ملامح عالم شعري، لا قيمي، تركيباً، وإيقاعاً، معجماً ومختللاً شعرياً، عالم تظهر من خلاله قدرة الشاعر على صهر أعناق المتناقضات، أو المجاورة بين عناصرها في كرم شعري خلاق.

العبور إلى العالم عبر المرأة، والعبور إلى المرأة عبر العالم، وحدثان داليتان داخلتان تنبئان الانضمام لرسم متخيل تجربة العبور، وفي كل مرة يرتفع مكوناً، سواء «العالم» أو «المرأة» ليشكل مهيمنة جمالية تحكم التجربة وتطغى مشدودة إلى أفق دلالي مخصوص. وتبدل مواقع الهيمنة الجمالية وانفتاحها على ديب الحياة، يسم الديوان بالتنوع والغنى والامتلاء، هكذا لن يكون الفصل بين الوجدتين الدلاليين إلا إجراء منهجياً شكلياً، ييسر رصد مغامرة الأنا الشعرية، السردية في رسمها للجغرافية السرية لمتخيل العبور.

٤ - ١ - العبور إلى العالم عبر المرأة

هذه أول وحدة دلالية، تسعى مقاربتنا النقدية إلى إضاءتها. وهي وفي ذات الوقت، أول لحظة دلالية يسعى النص إلى تشييد متخيلها، مستعيداً بذلك هاجساً شعرياً قديماً، ترسمت ملامحه الأولى في الكتاب الأول للشاعر الوصول إلى مدينة أين / ١٩٨٥) ومختلف الوحدات المعجمية التي يتكون منها هذا العنوان، تشي بهذا الانشغال بالعالم، بالمدن، بالفضاءات البكر والأصقاع المجهولة. ذات الانشغال يتجدد في هذه التجربة من خلال موتيف (حافظ) شعري أقوى، وهو المرأة.

تكاد تكون الحركة دائمة في هذه الوحدة. الشيء الذي يدفعنا للحديث عن نزوع موجي يخرق الذات في تفاعلها بالعالم. من هنا، هذا الهدير الدائم المحمل برطوبة مالحة. هي رطوبة الحياة ذاتها. دائماً، هناك مسافة تطوي لتفتتح أخرى. فيما تكون المرأة/ الموسيقى فترة استراحة قصيرة، يعرف فيها الجسد عودته إلى الرحم مثلاً يعرف فيها تساميه حتى عبر انحساره الكبير. عرق الطريق يكاد ينز من جلد الكلمات، وإنفاس المتعبين تخرق المسام، ونحن نغبر من قصيدة لأخرى، فيما تبقى أصوات السيارات وجليّة الناس ولغط المهاجرين عاكفة بالروح، هناك داخل تلك الفوضى تنبثق الكلمة الضرورية، تنبثق قصيدة الخلاص (قصيدة. شاي مع مؤيد الرواي).

- أماناً غلب السجائر / تلك الذخيرة- / من حولنا لخط المهاجرين، صفق الدومينو المتتالي / على رخام الموائد، فوضاء كانت أليفة

تظهر من ثنايا القصائد، بينما صراخهم يبقى بعيداً، ولا يصلنا إلا ما يردده الخلاء أو الجدران من أصدا / آهات. من هنا فالمجموعة، رغم غرقها في حمأة الحياة، فهي تخرج سليمة، معافاة، إلا من قلق الشعر في رصد تبدلات المصائر، دونما تحطيم أو تنظير أو توجيه أو أدلجة، مع هذا الحرص الشديد على الطراوة، وتجنب للغة الاصطناعية المعينة والمترابكة الشعرية الجاهزة، أنه البدء الذي يعرق دائماً ليبداً من الأشياء إلى الكلمات. من الإنسان في أوضاعه المختلفة، مع ميل إلى السلبية، إلى القصيدة متحررة من كل أرغام أو قيم جمالية مسبقة، ولو من داخل شعريات النثر الجديدة، كل هجرة تدفع نحو بداية جديدة، لترسم أفق «سنبدأ» دائماً.

هذه الثيمة الأثيرة لدى سركون بولص، مع ما يعتدل داخلها من حب ونوستالجيا غير مقيدة، تتحول إلى استعارة نقدية وأصفاً لرهائاته الشعرية. من هنا، فالتجربة الشعرية، تعبر، بشكل مضاعف، عن أفقها الجمالي، في ذات الوقت الذي تعبر فيه عن متخيلها الشعري، وهذه علامة فارقة في الانفجار اللغوي والثالث لشعر الحديث. تسم نصوص فاضل المزاري، قاسم حداد، محمد بنيس، أمجد ناصر، سيف الرحبي، نوري الجراح، حسن نجيمي، محمد الصابغ، وشعراء آخرين مع خصوصيات تهم عالم كل شاعر على حدة.

٤ - ٢ - العبور إلى العالم عبر المرأة

العبور إلى المرأة عبر العالم

يتقدم ديوان «حامل الفانوس في ليل الذئاب» باعتباره تجربة عبور مضاعفة. مرة تكون وجهتها العالم وأخرى المرأة. عنصران يجعلان تجربة العبور على قدر كبير من الأثم- الممتعة، فهذهما الذات مبرر انوجادها الهش الارتقاء في أحضان العالم/ المرأة، عبر تبدل مستمر للمواقع: من الخارج المعبور بالذات، إلى الداخل المذود للعالم للحياة استعارة نهريّة أصلية والذات لا يسمها إلا أن تكون كذلك مع سمة أساس التدفق والاستمرار مؤزمان بالانحسار والانقطاع. بقاء عن اتجاه حركي آخر، عن حافظ أقوى سرعان ما يتكشف عن وهم كبير. من هنا على الذات، أن تكون سيّدة قهرها. عليها الهروب من حتف إلى آخر، عليها تطهير اللحظات، والارتقاء الحر في هاوية الحياة، المصائر لا تهم كثيراً، أمام جمال الاندفاعات النهرية، أمام متع الطريق وأموالها اللذيذة. المسألة متأصلة، لكن اللجوء أجدي، لذلك لا بد من فتح الأحداق على سمعتها للتقاط مشهد الجرح المباح، لرسم ملامح الجنازة/ الوليمة. لا بد من فتح أفق الأنا الشعرية وتغيير مسارها:

(الديوان، ص ٤٢/٤٣)

كل هذه التكهّنات الحارة تقضي بالشاعر إلى سيارتها الدافئة ثم إلى بيتها بالقريّة القريبة حيث الدفء المضاعف، وحيث الاستقرار لا يكون الا في المهوى السحيق، وعلى طول الطريق، تبدو الفضاءات الجميلة في تبدلاتها السريعة للكاشفة عن رغبة في التلاشي. وهي رغبة ايروتيكية محولة من اقتصاد لذات الى اقتصاد الاشياء:

— ... ما عرفت... وهو اننا سذهب معا بعد ساعة (معا

بعد ساعة) الى بيتها في قرية قريبة/ سيارتها دافئة/

وهي تسوق بسرعة/ كل الجسور بيضاء تغطيها الثلوج.

غاية تبدو، أفق يغيب/ قمره، سقوف/ برينا/ الاسفلت

كم هو راغب/ في التلاشي/ تحت عجلاته، وتصلي الطريق من أجلنا

صلاة قصيرة. (الديوان، ص ٤٧)

كثيرة هي النصوص التي تلتمع فيها أضواء القرى المجاورة الناعمة، يرقص خيالات الرغبة، التماع باهت يخفي أكثر مما يكشف. ويكثف أبعاد الأشياء أكثر مما يسرف فيها. فيجمل الصمت سيد زمن نفسي، تجاور فيه الرغبة في الحياة الرغبة في الموت، وتصبح الموسيقى طاقة روحية تسمو بالأجساد الى مقام الافلاك السيارة. كل هذه الحياة النفسية، تستيقظ زمن الليل، حيث تنشط الرغبة وتبهىء للعاشق كل عدة السفر:

— مباركة/ هذه القرية/ النائمة/ ويوركننا نحن الذين

لا ننام: فراشنا على الأرض/ راسخ/ في مطالنا/ النيزج والسجائر/

قطوف على موجة الستورج/ جسدا الى جسد مع الأفلاك.

نام «سيد المغنثين» نام فاوست/ نام أهالي الراين.

(الديوان، ص ٤٤)

نوم ان في الخارج وحياة في الداخل، حيث تشع شاعرية البيت الايروتيكي، بقلوب نوافذه وستائرهما، كل ما يعتقل في الخارج، من عناصر الطبيعة، يفر هذا البيت ويجعل كائناته الأدبية تنخرط في أحلام يقظة، محطرة بموسيقى نارية، تنقف بالأجساد بعيدا في سجال الشرق. انه العبور الرمزي المتجدد عبر طاقة موسيقية، ذات اشعاعات استعارية ايروتيكية.

— ربح تعذب مفاصل الباب/ «الرجل الذئب» في الخارج

يعوي- دعيه يعوي. ضعي أسطوانة/ ضعي بوب ديلاّن/

في «ملجأ من العاصفة»/ ضعي رافي شانكار، سيد السيتار/ ليأخذنا

بيدي الى الهند/ سنعيد الليلة ناهرا/ ودقة، دقة نجري الى المصعب.

ذات يوم ريماء/ انبثقت منها مرة أخرى/ وسط الدخان كلمة

ولدت هناك ولا تريد أن تموت هنا/ ان لم تقلها نحن من

يقولها/ ومن نحن ان لم تقلها (الديوان، ص ٤٩)

في غياب المرأة، لن يكون هناك، في العالم، أرض صلبة، يمكن للذات الوقوف عليها لن يكون غير العواصف والمهاوي والانجرافات، وبذلك يصبح العالم في هشاشة الطفل، كلالهما معرض للانجراف، للعطب السريع الذي لا تنفع معه استغاثات الرحمة، ولا توضيحات البطل المخلص: الذي مازال يحمل قيما ايجابية رغم انحطاط العالم (قصيدة: شهود على الضاف):

— من يوقف العالم عن الانجراف/ أو يسد من أجلنا باب

القيامة، باي صخرة؟/ لا أحد/ من عهد الهنا القامة

التي تغيب/ من يرفع المهدي كالمطائر من بين مغالب الفتنين/

أو يوصل اليه الأم الغريقة؟/ لا أحد/ رجل واحد ألقى

بنفسه لا عنا في التيار/ تلقاه النهر الهائج كأنه ذبيحة/

صارع قليلا، صاح مرة/ واخفقى. (الديوان، ص ٤٩)

مطاردة العالم في أضفاعة وتبدلات: لن تتيسر، إذن، الا عبر المرأة. ومهما كانت العلاقة سريعة، قصيرة، فانها تمنح الذات للطاقة الضرورية لمواصلة تجربة العبور، الانكسار فوق جليد العالم يستدعي في كل مرة، طاقة اللحم المستمدة من مناجم المرأة. من هنا، الحاجة المتجددة اليها: عند كل عبور، من محطة الى اخرى. هذا ما تكشف عنه قصيدة «مطوس الطبيعة» في حركتها الدلالية الأولى.

— قادما من محطة أخرى/ كهذه تركتها/ ورائي/ بانتظار

قطار لا أريده/ أن يجيء: كم من الزمن، ساعات، قرون/

أرمل امرأة شرب شينا/ في احدى الزوايا/ معها رجل/

سوف تودعه بعد قليل (الديوان، ص ٤٩)

عند كل عبور تلوح امرأة مختلفة في ثياب مجهول. امرأة العبور واللغات المتعاقبة، التي تكشف كل علامة في جسدها، أو في الفضاء المغفور بهالتها، عما يحك في الزرقة البعيدة من مصائر تجعل جسدها وليمة متجددة للعبة اللقاء/ الوداع

— هذا ما نقوله زرقة عينيهما المفضلتين تحت/ خصلاتها

الذهبية النافرة/ هذا ما نقوله/ خطوط التماس في بوصلة المصائر،

هذا ما يقوله/ جدول اللقائات والوداعات...

يقول/ هذا الجدول السحري/ ان اللقاء والوداع ما هما الا/ توأمان

سياميان توأما أخيرا/ في الجسد الواحد.

وشمس الداخل (قصيدة: أريكة فيرونكا الزرقاء).

- «كولونيا» باردة نفسها مراد:

اليوم تلج، بالامس تلج، وغدا بالتأكيد.

لكن التلج جميل على الراين، والرمادي لون لا بأس به

عندما تدلك فيرونكا عازقة الغلوت

الى غرفتها القريبة من الجسر

لتسمعك شيئاً من فيفاليدي، شيئاً

من باخ، وتفتح أريكتها الزرقاء

فأذا بها سرير.

(الديوان، ص ٨٦)

هكذا تتكشف القصيدة، وتخرج من دوحه العالم، الى أمان البيت
الايروتيكي، حيث الأنثى تهيء، الخرائط السرية للمتعة، لتمنح الذات
لذة الوصول، وهنا تصبح المرأة القنفذيل والنوتي العارف بمساكك
العبور، وقائد تجربة المهاوي، لكن، داخل هذا البيت، حيث تتكشف
الحياة وتصبح أشياء العالم الخارجي وكانثاته، بمثابة كورال خلفي
يواكب اندحارات الداخل. (قصيدة: بيت حواء).

- عيناها/ حين أضل/ من تحتي/ ترشداني/ بيتها/ أعمق صمتا/
من غابة العالم/ من حولنا بحر/ (البشر لم يظفوا) وفي الحقيقة/ طائر
ليلسي غناؤه رتيب/ يواكب انحدارنا/ من هاوية/ الى أخرى.

(الديوان، ص ٨٩)

كلما أدرك الليل الشاعر، استيقظت بداخله الرغبة، واشتدت حاجته الى
دفء البيت الايروتيكي، والرغبة لا ترى الا باللمس، باليد الممدودة نحو
بذخ الجسد وهالاته، هناك يقع القماش، وتشرع الذات في تسرد متوتر
لحدود التجربة، دونما تحويلها الى تجربة حدود، كما تظهر عند شاعر
ك: جورج بطاي مثلاً، ان الشاعر يحرص على استقطار المشهد الجنسي،
في صور شعرية حساسة، لكنها غير متهكئة (قصيدة: ليل).

- كلما وسع الظلام حدوده، مددت يدي أمامي/ لألمس جدار النور،
لحمك المتألق من الداخل، هالاته/ الحساسة تحت يدي، روحك
المضطربة في مهب نفسي/ عندما نزلت الدرج الحجري، وغيت/ ولم
تستديري.

(الديوان، ص ٩٠)

هكذا يتم رصد الانفعال والحركة الانثويين، بأفعال مثيرة، مسرفة، تبدو
من خلالها الذات الانثوية، خاضعة لقدرية خفية، هي قدرية الجسد
عندما يكون في مهب جسد آخر، مدرب وعارف، وهي أيضاً قدرية الجسد
المقذوف به في العالم، المتحسس لطريقه داخل مجهول، علاماته
شحيحة، «دليله» أغنى، ومهاوي كثيرة، انها مأساة معاينة الحياة

اللقاء أفق وداع دائم، الشيء الذي يجعل انشباكات اللحظة الايروتيكية
مفتوحة على احتمالات لحظة الدواع. لحظة الخسارة التي تعيد الذات
الى عزلتها الأصلية، وتجعلها بالتالي تنقف في غياهب العالم، كل
عناق لقاء، هو عناق وداع، في ذات الوقت، هكذا تقيم المأساة في جنر
الفرح، وتنفتح السعادة الايروتيكية على مهاوي الشقاء الابدي (قصيدة:
ماذا نفعل الآن؟).

- هذه الساعة التي ستدنيا/ أو تفرقنا أو تذكرنا بأن ليلتنا هذه/ قد
تكون الأخيرة، ونعرف انها خسارة أخرى/ سيعتاد عليها القلب مع
الوقت/ فالوقت ذلك المبضع/ في يد جراح مخبول سيطمنا ألا نخندع
بهرم النبات:

(الديوان، ص ٣١-٣٢)

المرأة ان، في هذا المستوى الدلالي، ما هي الا موتيف شعري لعبور
العالم. من هنا هذا الاحساس الحاد بالزمن، لكن اذا كان الانسان لم
يختبر ولادته، فهو على الأقل يستطيع أن يقرر مصيره عبر هذا الارتقاء
الارادي في العالم. ان فنل الانتقاذ في الوجود، يعلم الشاعر حرمة
اختيار اللذات الذاتية وكل جماليات السقوط، التي تستطيع وحدها منح
الذات سموها، أو على الأقل، مبرر انوجادها:

- كل اللحالة على البهوة خطوة أخرى/ في الطريق

السائلة الى الذروة: ما نفعله الآن.

(ص ٣٣)

٤- العبور الى المرأة عبر العالم،

يكبر هاجس المرأة ويصبح العالم بوصلة لها، كل الفضاءات تصبح
نقطة جذب باهرة بفضل وجودها الاستثنائي. الفضاءات تتعدد وتبقى
المرأة واحدة في تعدد قومياتها، ما من ملامح خارجية تميزها
باستثناء صفات الداخل المنعكسة على القصات. وهي في العقم صفات
ذاتية، لأنها محفزة بطاقة شيقية، تنظر في العين وحركة اليدين وبؤر
الحرارة، دون أن ينعكس ذلك على نوعية المعجم. فالانتقادات المعجمية
تبقى مع ذلك في حدود رصينة بعيدة عن بذخ الانتهاك. روائع الجنس
في هذه التجربة ملطفة بثقافة المؤنث البانخة، وبعيدة عن الرمزيات
«الحيوانية» السادية والبطاوية (جورج بطاي). وكلما توغلنا في
نصوص هذه التجربة، تقلصت فضاءات الخارج وتعمقت فضاءات
الداخل، في اتجاه تشييد شعرية البيت الايروتيكي، ذي الألوان الزاهية
والعطور الناعمة، والألحان الأخذة بالأنفاس. كل شتاءات هذا البيت
تكون حالمة، لانها تولد دفء التناقض القائم بين ثلوج الخارج

عبر معاناتها، وهذا ما يفرض على الذات أن تكون جزءاً من حركة النهر العارمة، وشاهدًا في آن، من هنا هذا الاحساس الحاد بالزمن، هذه الخفة غير المحتملة لكائن رحالة، بحاته عن وجهه الأول في كل حضن جديد، في نوع من النوستالجيا الشفيفة، التواقفة إلى استعادة الطفل والرحم معا، لأنها تجرية استمالة، تجعل الذات تصدح في القصيدة ذاتها، مستعيدة حتى صوت الانثى المتطلعة إلى العودة:

«أفي مهار كهذه نطارد وجهنا الأول/ ونهدد من كناه في نزاعي من أصبحنا.

«أيًا كانت وجهة سيرك، عد في النهاية إلي. جسدي بلاك الأولي» قال صوتها في،
بينما أطوف هنا وهناك.

(الدبران، ص: ١٠٥)

إن تطلع الذات إلى استعادة موضوع رغبتها، يظل تطلعا ممزقا بحتمية المصير. من هنا تتم استعادته رمزيا على مستوى التذكر. فاعلية تفكر في الجسد بحرارة للقدام من التجربة وينوستالجيا العاشق، الذي يخزن في اللسان والصنايا، رائحة الجسد الآخر، تفاصيله وخرائطه السرية، حيث عنف اللحظة الإروتوكية، يترك وشومه على الجسد. وهنا تنفلت بعض الاستعارات السادية المخفية، لتسم متخيل العبور نحو الرغبة بجمالية القصة الأصلية، القائمة في صلب كل فعل إروتوكي دموي (قصيدة جرد الخلافة):

«هل كان الفرق سيفيرنا/ لول نجد هذه السود حيث كنا/ نتوق لأرحب الفضاءات؟ أنظري/ ما فعلته الرغبة بنفسها، هذه الذبذبة تحت ضلعي/ تحتوي ليلا بكامله، وأنت: أعرف أية طريق/ سلكتها كل طغنة نحو مركز الرحمات/ ندويك باللمس تعرفها أصابعي..

أزحت عن وجهك قناعه أحيانا/ على باب كهفك أسقطت كل جلودي.

(الدبران، ص: ٢٥)

إن هشاشة العالم/ الحافة، وجه آخر لهشاشة الذات، جدل قائم في صلب تجربة العبور إلى مهاوي اللذة، حيث الحلم طريق آخر لشعيرة الإيروتيكي المصف برمزية الحكمة. هكذا، فنملا يعانق الشيخ صباه في الذات الشاعرة، ينزع الصبي نحو شيخوخته، حيث تلتمع اشراقات الحكمة المعطرة من تجربة العبور/ الفوض في حافة العالم/ الحياة. وهنا تضع الذات الشاعرة – الساردة، حصادها الكبير، ليكون في متناول التداول الشعري، في صفة نصوص/ آثار شعرية تخومية ترصد الوعي القائم وحتى الممكن (قصيدة: الحافة وأسرارها):

«على الحافة الهشة التي نصل إليها وكنا طيلة الوقت

ننسى بكل ما فينا من تهور بلوغنا، تلك القشرة الخداعة

من رقيق الجليد على قوّه أهدود ما أطول ما أغرانا في أحلامنا الشقية بانتهائك ظلامه، هناك حيث الحياة تنكسر بين رجلين كاسا من كريستال عذيقك التي لم يصنها الزمن، نصير ونترك آثارنا: نعرف اننا نتمحن المصير بكل قلّة.

(ص: ٢٦)

إن مناهة العالم، وعزلة الذات وهشاشتها أمام تبدل العلاقات، وحمية المصائر، تدفعها (الذات) نحو تبني القيم الشعيرة الديوتيروسية، التي ستتحول إلى طاقة مفجرة لانفجاعات حيوية، يعتبر العبور والترحال والته الإفرادي، أحد أهم مظهراتها النصية، طبعا في تمفصل دائم مع تجربة الحب، وشاعرية البيت الإروتوكي، حيث المرأة المتواطئة، تفتح جسدها لاستقبال انقذاف الكائن. في نوع من العودة الرمزية إلى الرحم. هذه النوستالجيا الأصلية، تسري خلفية أساسية في كل شعر كبير. تتعدد رموز الديوتيروسية، في تجربة «حامل الفانوس»، وهي في أحيان كثيرة ترقى لتتمظهر في صفة عطر، أو زجاجة شهبانية، أو ضوء خافت، أو جسد شفاف عار، أو نغمة ليلية يبعثها الدياميس، وأطلقها باتجاه الشاعر لتحمل رأسه، دونما حاجة إلى سيف:

(قصيدة: غناء على إيقاع الطيلة والسيارة):

«قل لي أيهما أقوى- الحزن الذي يرفرف مذبحا/

على ضربة السيفار ولا يموت أم ذلك الحزن/ الإضافي، ذلك الحزن / الإضافي، ذلك الدرويش الذي يقع على ضفة الكنج/ بانتظار النيرفان/ ذلك الضيف الذي جاء بلا سيف إلى بيتي/ لكنه مضى حاملا رأسي» (الدبران، ص: ٩٨).

غير أن كل هذه العناصر الديوتيروسية، تظل على صلة وثيقة بالمرأة، بالعالم، لتشكل في تضافر معهما، نسج تجربة شعيرة مأخوذة بهاجس العبور، حيث التقوم والاصقاع، الشوش والثلوج، لتنفجر عبر كل ذلك، نصوصا شعيرة بأذخة، تعتبر المظهر الأكثر ديوتيروسية، في هذه التجربة. إن ما نقف عليه مع سركون بولص، بكل الارتجاف الضروري، هو ليل الإنسان، وأليس ليل الآلهة، رغم إحصاءاتها في هذه التجربة، وفي ذلك تكمن صوفيّة دينوية معنية، تجعل من الشاعر بروميثيوس الحياة الشعيرة، الإنسانية المعاصرة، من خلال ذلك السفر الدائم وراء اللهب.

الهوامش

١ - سركون بولص: حامل الفانوس في ليل الذئاب (شعر) منشورات الجبل ١٩٩٦.

٢ - 03P sassE oiof uef ud esylanahoyep al. drahecb8 no ts6G. —

٣ - المرجع ذاته، ص: ٣٩.

سحر الرحيل إلى الشرق

محمود قاسم *

لبثت أن أصبحت سياسية تبعا للعلاقات التي ربطت بين العالمين. وقد تولد عن هذا الاحتكاك وتلك العلاقات حالة من التمازج الثقافي، فأبدى الغرب إعجابه بحكايات الشرق، خاصة الموجود منها في «الف ليلة وليلة»، فحاول أن يزور الأرض التي حدثت فيها تلك الحكايات الجذابة. وعندما نطالع ما كتبه الرحالة الغربيون عن الشرق، سوف نلاحظ أن أغلب هؤلاء الرحالة الذين كتبوا من الأدباء، خاصة في القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، مثل شاتو بريان، وجوستاف فلوبيير ولامارتين.

هؤلاء الرحالة كانوا ينظرون إلى رحلاتهم بمثابة اكتشاف، أو تخيل، بمعنى أنهم كانوا طلائع المسافرين المحدثين إلى الشرق. ولذا فسوف نرى أن كلمة الشرق قد تغيرت مفاهيمها في الموسوعات الأوروبية على مدى السنين، ففي بداية الأمر كانت أقرب إلى معنى «الفضاء» الذي نقصده الآن. وفي بداية القرن التاسع عشر، ذكرت كلمة الشرق مرات قليلة في كتب الرحلات. ولعل الذي أرساها بالمعنى الأدبي هو الشاعر لامارتين في قصيدته «ذكريات» ، ومشاعر، وأفكار ومشاهد أثناء رحلة إلى الشرق» عام ١٨٣٥.

ومع بداية القرن التاسع عشر، كانت الرحلات الاستكشافية للشرق بمثابة حالات واجتهادات فردية. يقوم بها أشخاص فوق أحصنة، متجهين إلى شرق أوروبا، فتركيا، ثم سوريا وفلسطين، ومصر. وإذا كانت الحملة الفرنسية قد جاءت بحرا إلى مصر، فإن شاتوبريان قد وصل فوق حصانه إلى أثينا، ثم إلى مدينة القدس. ثم جاء إلى القاهرة، وأثر أن يعود إلى بلاده بحرا عن طريق الاسكندرية في شهر نوفمبر ١٨٠٦. وليته ما فعل، فقد فاجأت السفينة التي يستقلها عاصفة بحرية شديدة جعلت السفينة تجنح إلى تونس.

ولم يكن السفر إلى الشرق سهلا في تلك الأونة، فهو يتطلب تفرغا، ومشقة، وأموالا كثيرة. ومساندة دبلوماسية. وقد تكلف الكثير في رحلة الشاعر لامارتين إلى الشرق عامي

مع نهاية عصر النهضة، اكتشف الأوروبيون جاذبيتين جديدتين، لم ينتبه أحد إلى وجودهما من قبل. الأولى كانت اكتشافا فرديا قام بها اسحاق نيوتن عندما توصل إلى جاذبية الأرض. والثانية كانت جماعية، وهي جاذبية الشرق. فقد اكتشف العالم العربي أن الشرق يتمتع بسحر غريب، وأن المرأة عليه أن يذهب إليه مرة واحدة في حياته، حتى إذا حدث ذلك وقع في سحره، وراحت ندامته تناديه، لأن يعود المرأة تلو الأخرى. وتظل هذه النداهة تناديه حتى يستجيب لها.

ولذا .. فالحديث عن رحلات الأوروبيين إلى الشرق قد رصد بعضها في عشرات الألوف من الصفحات، وماتزال هناك مئات الرحلات التي ترصد بها، ولم يسجلها أصحابها.. وعلى سبيل المثال، فإن الكتاب الذي أعده جان كلود بريخت عن «الرحيل إلى الشرق» قد ضم فقط مختارات من هذه الرحلات الفرنسية وحدها في القرن التاسع عشر. وقد وقع هذا الكتاب وحده في طبعته الشعبية في ١١١٠ صفحات. تضم كل صفحة تقريبا ٥٢٠ كلمة. مما يعكس مدى أهمية هذا الحدث. وأهمية ثقافة الرحيل إلى الشرق بالنسبة للغرب في تلك الحقبة من الزمن.

ولسنا هنا فقط بصدد عرض هذا الكتاب، وتقديمه إلى القاري العربي، ولكن من المهم أن نشير إلى أن هذه الرحلات قد اقتصررت فقط على الدول الإسلامية ومنها فلسطين، وسوريا، ومصر وتركيا والجزيرة العربية، إنن فكما رأينا، فليس كل ما ضمه هذا الكتاب الضخم عن رحلات إلى كل دول الشرق العربي. بل إلى بعضها. فقد خلا تماما من رحلات إلى دول المغرب العربي على سبيل المثال.

السؤال الملح.. لماذا هذه الجاذبية، ولماذا الرحيل إلى الشرق بالذات؟

بدأت الأسباب الدينية من خلال رحلات التبشير، لكنها ما

* كاتب من مصر

١٨٣٢، ١٨٣٣. ولم يطق أن يبتعد طويلا عن الشرق، فعاد مرة أخرى إلى أسطنبول عام ١٨٥٠ أي بعد الثورة التي شهدتها فرنسا عام ١٨٤٨. فراح يبحث عن السلام في الشرق.

وقد ساعد زيادة الرحيل إلى الشرق التقدم التقني، واختراع القطار البخارية، وتطور الملاحة البخارية، وجعل هناك حركة بريدية متميزة، وجاء محمد علي بالفرنسيين من أجل صناعة نهضة في الشرق على المستوى التقني. ويظهر الخطوط الملاحية المتطورة زاد عدد الرحلات، وكثر الرحالة، هؤلاء الذين لم يسعوا إلى التعرف على الموانئ والمدن الكبرى. ففي مصر على سبيل المثال، ربطت السكة الحديدية بين القاهرة والإسكندرية في خمسينات القرن التاسع عشر ثم امتدت هذه الخطوط إلى صعيد البلاد، وما لبثت أن انتشرت في سوريا، فربطت بين دمشق وبيروت ويافا والقدس، ثم بين بغداد وتركيا وجبال الألب عابرة سلسلة جبال طوروس.

وهكذا أصبح الرحيل إلى الشرق عملية سهلة وسريعة في أقل من نصف قرن، فقد تمكن نرفال من الوصول إلى الإسكندرية في اسبوعين لا أكثر في عام ١٨٤٣. أما رحلة فلوير، بعد أقل من ستة أعوام، فد استغرقت ثمانية أيام. وهكذا بدأت السياحة الحديثة بصورتها التي تطورت إلى ما نراه اليوم. هذه السياحة التي بدأها وبرع فيها الانجليز، وازدهرت بعد حفر قناة السويس. حيث بدأت سياحة «المجموعات».

ورغم أن هذه السياحة بدأت دينية، إلا أنها كانت من أجل التعرف على حضارات الاقدمين، في المقام الأول، وقد تتبع ذلك ظهور أدب الرحلات إلى الشرق. وعندما بدأت الصراعات العسكرية بين دول أوروبا، خاصة بريطانيا، وفرنسا، فإن السائحون كانوا يلتقون لأول مرة في شوارع مدن الشرق، وفي فنادقها. وأيضا في دروب الصحراء. وقد بدأ هؤلاء الغربيون مشدوهين بشكل الحياة في الشرق، في تلك الآونة، خاصة الجمال التي ترمز إلى الصبر، وأشجار النخيل، والكتبان الرملية الغريبة الألوان.

وقد تطلب وجود هذه الأفواج المتدفقة من السائحون، والعلماء، توفير الكثير من الخدمات الفندقية، والسياحية. وظهرت وظائف جديدة مثل الارشاد السياحي، وموظفي الفنادق الراقية.

وعاد هؤلاء السائحون إلى بلادهم ليعبروا عن سعادتهم بما شاهدوه، وعن دهشتهم لما عاشوا فيه ولا يمكن لشخص أن يؤلف كتابا عن رحلته إلى الشرق في ١٩٠٠ صفحة مثل

الدكتور رافيل إيزامبير إلا اذا كان قد شاهد في هذا الشرق ما يستحق الكتابة عنه في كل هذه الصفحات. ولم يكن كتابه «الشرق» هو الوحيد من نوعه، وحجمه، فقد ظهرت كتب عديدة لاشخاص شهدوا الرحيل إلى الشرق. وشجع هذا الكثيرون للسفر نحو بلاد أخرى ليس من بينها دول البحر الأبيض المتوسط بل اتجه الرحيل إلى الجزيرة العربية. ووجد أدب الرحلات إلى الشرق مجالات جديدة، وموضوعات متنوعة. وأصبح الرحيل إلى الشرق مرتبطا في الكثير من أشكاله بالكتابة عنه، وازدهر علم الاستراق وأدب الكتابة عن السفر إلى الشرق مثلما كتب الكونت فوربان: «قفينا الليل نائمين فوق الرمال. نشعر بدفء هذه الرمال التي امتصت أشعة الشمس طيلة النهار. ولم نحس بأي برودة منتظرة. هكذا كانت الصحراء».

ويقول الكاتب الروائي اندريه جيد الذي فاز بجائزة نوبل عام ١٩٤٧ في كتابه عن «رحلاته»: «أنا الآن أعرفت أن حضارتنا الغربية ليست فقط أجمل الحضارات، كنت أعتقد أنها الوحيدة. الآن اكتشفنا أننا ميراث هذه الحضارات الشرقية. أما الشاعر لامارتين فيقول عن رحلاته إلى الشرق: «أحسست أن جسدي وروحي هما أبناء ضوء الشمس. وأنهما في حاجة إلى شعاع الحياة الذي يأتي من هناك».

وقد أعلن لامارتين سخطه الشديد على حضارات الغرب التي ملأت الجو بالادخنة، والغازات السامة. والعرق، والأوحال. وعلل كثرة السفر إلى الشرق بأنه حالة هروبية إلى أماكن أكثر نقاء وبراءة. وأطلق على هذه البلاد «أرض المعجزات».

ويعترف لامارتين أن كلمة الشرق لا تعني أبدا التلطف، عند كل الأوروبيين بل هي تعني نهضة الروح، أنها قفزة نحو الامام، فنحن أمام طبيعة تقوم على أسس ثلاثة من مخلوقات الله عز وجل وهي الجبال والبحار والصحراء. ففيها تتوحد الكائنات بالسكينة. «لم تكن نشعر بالملل قط من هذه الصباحات المنعشة، ولا من النجوم في أحضان الشمس».

ويعترف لامارتين، وهو من أهم الشعراء قاطبة في القرن التاسع عشر، أن وجود المرء في الشرق يحبره من خطيئته المرتبطة بالمتع المادية: «هكذا قضينا أغلب أوقاتنا. الرموش نصف مفتوحة. والأفكار شاردة. وترتيمات الصلاة على الشفاة. لم أعرف أي عطر يفوح من هذا العالم الشرقي الذي كان يقزونا، لا أعرف أي شيء كان يلعب ويشع فينا». هذه الرحلات ساعدت في تبديد منظور الغرب نحو الشرق،

فهو لم يعد ذلك المكان الساحر الذي تدور فيه أحداث ألف ليلة وليلة، كما يقول جان كلود بريخت، والذي يعترف أن بعض الكتابات عن الشرق لم تكن صادقة مثلما فعل مونتسكيو. ولذا فليس من الكافي أبداً أن نقراً الكتب كي نتعرف على الشرق. ولكن من المهم الاتصال به. لقد اكتشفنا أن هناك أخوة لنا يعيشون هناك. وعرفنا أنه ليس مجتمعاً قائماً على المتع الحسية. فقد أخطأ مونتسكيو عندما تصور أن حكام الشرق أشبه بنبيرون. أما فولتير فقد أخطأ بدوره في كتابه «مقال في العادات» عندما نظر إلى حكومات الشرق على أنها عبثية.

ويهمنا هنا أن نقتبس الكثير مما كتبه أدباء مشهورون، ومقروءون، وبحالة مثوق بهم. فبعد لامارتين ونرفال جاء فلوير مؤلف رواية «مدام بوفاري» وأندريه جيد. فقد تغيرت نظرة فلوير قليلاً، لكنها لم تكن سيئة، فهو يرى أن الشرق يعيش في سبات، وسكون، وذلك تبعاً لدرجة حرارة الجو التي قد تبعث على الكسل.

ولم يخف الكاتب الرحالة نوشييه أن اكتشاف الشرق قد فتح عيون رجال الغرب على خصوصية الأرض، والكنوز المخفورة هنا في الشرق، فقال: «لدينا قوم أذكيا، وشجعان يطلبون هذه الأرض من أجل زراعتها، يجب أن ندوس على هذه الكنوز كي نستكشفها».

مثل هذه المفاهيم عكست رؤية الغرب للشرق، وفسرت الأسباب التي دفعت الجيوش للتأهب من أجل القدوم إلى الشرق، عند أي بادرة، وربما بلا سبب، مثلما حدث في مصر عام ١٨٨١. وذلك للبقاء فيه فترة طويلة. وقد بدا هذا المنظور في الدلائل السياحي الذي أعده الباحث جوان عام ١٨٧٨ حيث قالت: «إن هذا الشرق قد تجاوز السكون. وهو يتغير بسرعة».

الجدير بالذكر أن عدد الرحالة الذين جاءوا إلى الشرق كما ورد بيانهم في كتاب الرحيل إلى الشرق، كبير ومتنوع. ويهمنا هنا أن نذكر الأدباء منهم، باعتبار أنهم الأكثر انتشاراً بين الناس. منهم على سبيل المثال فرانسوا دوشاتوريان ١٧٦٨ - ١٨٤٨. والذي قام برحلة طويلة من باريس، مارا باثينا واسطنبول. ووصل إلى يافا في أول أكتوبر عام ١٨٠٦ ثم وصل إلى القاهرة ورحل منها إلى تونس. وحول هذه الرحلة التي استغرقت قرابة عشرة أشهر ألف كتاباً يحمل عنوان «رحلة من باريس إلى القدس».

أما جوستاف فلووير (١٨٢١ - ١٨٨٠) فقد رافق زميله ماكسيم عام ١٨٤٩ إلى الشرق وجاء ذكر رحلته إلى الشرق في الجزء الثاني من «رحلاته» التي نشرت عقب وفاته. وقد عرف الفونس دولامارتين المجد في صباه وشبابه كشاعر متميز. ولا ينسى له العالم قصيدته التي يقول فيها: من العار أن يفني المرء بينما روما تحترق. ولامارتين عاش بين عامي ١٧٩٠ و١٨٦٩. وقد رحل إلى الشرق في وفد من المغامرين هم خمسة عشر رجلاً في يوليو ١٨٣٢. فزار دمشق وبيروت. والقدس. وقد اضطر للعودة إلى باريس بسبب وفاة ابنته. ثم عاد في العام التالي إلى الشرق ونشر كتابه عن «رحلة إلى الشرق» في أربعة أجزاء عام ١٨٣٥.

أما الأديب بيير لوتي، فإنه لا تأتي سيرته، إلا وتذكر الناس الشرق. فهو لم يرحل فقط إلى مدنه، بل عاش فيها وارتبط بها. واعتنق الإسلام. عاش بين عامي ١٨٥٠ و١٩٣٢. ونقل بين مدن الشرق مثل دمشق، وعلبك، والاسكندرية، والقاهرة، والجزيرة العربية. وله العديد من الكتب منها: «الزيادة» ١٨٧٩. و«اسطنبول» ١٩٩٢. و«المصرياء» و«القدس» و«الجليل» عام ١٨٩٥. ثم «الموت في فيله» عام ١٩٠٨. كما جاءت شهرة جيرار دونرفال (١٨٠٨ - ١٩٥٥) أيضاً من رحيله إلى الشرق. حيث سافر من باريس في ديسمبر ١٨٤٢. وركب سفينة رست به في الاسكندرية. وظل يتجول على ضفاف النيل وظل هناك لمدة عام بأكمله. وقد ذاق نرفال طعم السفر إلى الشرق، فلم ينقطع عنه، ولا عن الكتابة حول «مشاهد من الحياة الشرقية».

أما المؤرخ والفيلسوف أرنست ريفان (١٨٢٣ - ١٨٩٢) فقد سافر إلى الشرق مع أخته هنرييت بناء على اقتراح من نابليون الثالث في مايو عام ١٨٦٠. وأرخ لهذه الرحلة في كتابه الضخم «ذكريات الطفولة والشباب».

الكتابة عن الشرق أشبه بالفوس في محيط جميل، واسع، مزدهر والتوغل في هذا البحر، الضخم، يجعل المرء يكتشف بسهولة أن الذين أعجبوا بالشرق وأحبوه، أكثر بكثير من الذين حاولوا انتقاده. ولعل هذا يفسر سبب تلك الزخامات المدققة من الزائرين لبلادنا، مهما كانت الأجواء، ومهما بدت الأزمان.. فالحمية تتدقق، ولا تتوقف عن الدوران، والسران.

فنتازيا الصلابة

في

قصيدة محمد الماغوط

خالد زغریت *

وشدت لطفاي مطايا وأرحل
لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ
سرى رغباً أو رامها وهو يعقل
ولي دونكم أهلون سيد عملس
وارقت زهلول وعرفاء جبال
وإن مدت الأيدي إلى الزاد لم أكن
بأعجلهم إذ أشجع القوم أعجل
.....

وأطوي على الخمص الحوايا كما انطوت خيوطه ماري
تفار وتقتل)
أما الثاني فهو ابن القرن العشرين الشاعر محمد
الماغوط:

(يا أهلي... يا شعبي
يا من اطلقتموني كالرصاصة خارج العالم
الجوع ينبض في احشائي كالجنين
انني اقربس خدودي من الداخل
.....

أريد أن أهرج جسدي كالكسك
في إحدى المقابر النائية
أن أسقط في بئر عميق
من الوحوش والأمهات والأساور
لقد نسيت شكل الملحقة وطعم الملح
أن احشائي مليئة بالقهوة الباردة)

ان تبدو الصورة الاداعية لكلا النصين على فراق ظاهري

ان نقول ان الانجازات الاداعية المتعاقبة بتعاقب الزمن
ليست الا خطاباً على خطاب وما يمتاز منها ليس إلا ذاك
الخط الذي يتأتى له وميض اسلوبي يجعله نوعياً في
تراكم الخطاب الكمي والنوعي، لا يعني ذلك الانحصار
بمقولة الاكاديمية الصارمة للمتناص لأن المسألة ليست
اشتغال نص على نصوص سابقة، انما وحدة الوجود
ووحدة الطبيعة البشرية تفرضان وحدة جوهر القضايا
التي يشتغل عليها المبدع كل وفق الصور الزمنية
الخاصة بطبيعة المرحلة. ووفق المعطيات الاداعية
للكتاب وبالتالي تكاد ان تكون مادة الابداع واحدة انما
كل زمن ينجز ابداعه بجدّة الصورة والرؤية الجديدة
لمادتها، فالتجدد الاداعي في الادب في جانب كبير منه
ينحصر في مظهرين: الاول الصورة الحياتية الجديدة
للقضية التي تجسد خصوصية زمنها الممايز للزمن
السابق. والثاني ابداع شكل خطابي جديد نوعياً، انما بلا
تردد نقول بوحدة مادتي الخطابين التاليين دون أن
يعني ذلك تعالفاً تراثياً للأول والثاني، او تناسلاً، فالاول
هو الشاعر الجاهلي الصعلوك الشنفرى حيث يقول في
لاميته الشهيرة

(أقيمو! بني أُمي صدور مطيكم
فاني إلى قوم سواكم لأُميل
فقد حمت الحاجات واللبل مقرر

* شاعر من سوريا.

الا ان الاشتراك بين عناصر المادتين يتعدى التقاطع الجزئي الى التشابه المقارن في بنية الوحدات ولا يستطيع تمايز الخطاب الا وان يكون شفافا يمرني الجواهر. ويمكن في هذا السياق فهم التزايد في فضاء المادة في جانب والانكفاء في آخر استيعابا وتمثلا لروح العصر ومعطياته وبالتالي يمكننا تأسيس الخاص في العام، أي قراءة ظاهرة الصعلكة التي تبدت في الجاهلية والاموية في الشعر المعاصر ولدى رمز مهم من رموزها الخارجيين على قانون الشعر التقليدي محمد الماغوط الذي ترسبت كتابته في الاجيال اللاحقة بشكل مثير. ثمة خلافة مشكلة في صور اداء الظاهرة، خاصة وان هناك انقطاعا بين الرؤية للقيمة الاخلاقية والاجتماعية في جوانب متعددة بين الحالتين، كما ان الانقطاع أبين شعرية الماغوط وقصيدة الصعلكة التاريخية. ان تكشف الصعلكة لدى الماغوط كصفة حضيفية يعيشها الكائن المعاصر، تتلاقح تاريخيا مع النزعت التاريخي الذي ولدته المرحلة الجاهلية في سيرورتها الاجتماعية أي ما عرفناه بالصعاليك، تلك الفئة التي صودر منها انتماؤها لمجتمعها واخرجت من دائرته لتعيش تسلكات حياتية عسامية انقلابية مناهضة للمعايير الأخلاقية والاجتماعية، اذ هي تعيش حياة ظلية، حالة صراع ضار من اجل البقاء متسلكة سمًا لا يخلو من الوعي الانساني العميق هيأ لها اعادة اكتشاف صفاء الوجود المغيّب في الواقع المظلم، وذلك عن طريق انتزاع ضروريات الحياة بحد السيف لترسيخ سيروية متفردة ومغفرة عن السائد، بهذا المستوى الذي يمكن لنا ان نعيد ترتيب مصطلحاته وفق معايير عصرنا حيث الواقع السياسي المنظم هو السلطة المجيرة كل شيء لخانتها التي سجرت الانسان في زيبيتها المموهة بالشعارات مما ولد قهرا مضاعفا للانسان، هذا القهر يتحسسه الماغوط بعمق فريد نتيجة انساكاته في خلايا روح ومسام ذاكرته لذلك راح الماغوط يغنيه دون حرج من دونيته وحضيفيته. يقول في قصيدة النخاس:

(الاسم: حشرة)
اللون أصفر من الرعب
الجبين في الوحل
مكان الإقامة: المقبرة او سجلات الاحصاء
المهنة: نخاس
البضاعة: رمال ذهبية وسماء زرقاء
.....

وعندي.. شعوب
شعوب هادئة وساكنة كالادغال
يمكن استخدامها
في المقاهي والحروب وأزمات السبر)
تربق هذه المقتطعات معالم صورة الصعلكة الفاقعة التي يتضحها كائن قصيدة الماغوط وهو يعيش انفساخا وجوديا وتجوفا كونيا بفعل الواقع الذي يدفعه الى حياة دونية مجردة من مسوغات كينونتها، انه كائن راضع باستلاب كلي لصعلكة على شتى مستويات وجوده حتى يطال قبة الحلم فهي بيت صعلكة وانتهاك واستباحة (كفك تحديقا في راحتي
بحنا عن خطوط العمر والخط والمستقبل
لقد أمتت كلها من حمل الحقائب
وشد القلوع في الاحلام
وعبنا تنقصين أسرار حزني
من اضبارتي المدرسية
او رفاقي في المقهى
فحزني لا حسب ولا نسب
كالأرصفة كجنين ولد في منفى)
وتتمادى هذه الصورة في كلاحتها ووحشتها ممعنة بألوانها الظلامية التي تولد حالات انسانية مقعرة ومجوفة تنفر بها بعيدا عن معنى الحياة، فتتحول الى جيفة مجهضة من أي نبض تتملكها حالة محل وتمحل لهذا العمل تمارس انحطاطها الى ذروة دونيته الى حد الشعور بلذتها نكاية في الواقع ومجابهة عبر الانغماس في صوره المضغوطة بكاريكاتورية سياسية تنقدس

ضلالاتها وغيوبية الانسانية:

(احسد المسامر

لان هناك خشيا يضمه ويحميه

اغبط حتى الجثث الممزقة في الصحراء

لان هناك غربانا ترفرف حولها

وتتغلق لاجلها

آه يا جدي

لقد اشتقت للظلم للارهاب

للتعلق بالاغصان بالشاحنات

للمسك بأي شيء

ولو بقضبان السجون)

ينساق الماغوط لتعميق نص كائنه الفجائعي ولا يبقى

على مسافة امان عن انسحاقاته بل ينزاح به الى اقصى

حالات البوهيمية التراجيدية انه يخلق فنتازيا الصلعة

ينميها، يصعدا، يغنيها بانجراح وتلذذ، فتتمرأى هذه

الحالات بشكل صور كاريكاتورية يجسدها الكائن الفاقد

لمعناه الانساني والمتركس الى حالات أشبه بالحيوانية

كأنما هناك احساس عميق بجذوى سادية انتقامية

فيخترق تسلك الصلعة الى حيوية معناها الحضيضي

فتتجلى فنتازيتها في القصيدة بطولية لاذعة تهكمية

هزلية:

(ولدت عاريا وشببت عاريا

كالرمح

كالانسان البدائي

سأنزع جلود الآخرين وارتيديها

سأنزع جلود السحب والازهار والعصافير

وارتيديها

محميا بالضباب والانين

بالاعلام الممزقة والانداء الملفوفة بالجوارب

اذا كان لا يريد ان يراف بي

أن يشعني التبغ والنساء

وجلد الخيول في المنحدرات

كل امرأة في الطريق هي لي

كل نهد وكل سرير

هو لي.. لعائلتي لرفاقي الجائعين

طالما لنا شفاء واصابع كالآخرين

يجب أن نأكل ونحب ونهجر

ونقذف فضلات الانداء خلف ظهورنا)

ان الشاعر يتوصل بنزقه وتهكمه الى انمساخ وتصدير،

هذا الانمساخ الذي يكرس تقزمه وتضاوله الى دمية

تتلعبها شهوة الحضيض الفائرة في روح القصيدة التي

تلطم قفا حروفها بأصابع استهلاكية الانسان وضلالاته

المشجبه بغبايتها ببدانيتها بغفلة ومغافلة ليتحسس

المسح ويقدمه بفنتازية عارمة:

(أتمنى ان امسك هذه الارض من جلدها

وأقذفها كالهرة من النافذة

ولكنني وانا احتضر

وأنا أسبح في قبري كالمحراث

سأموت وانا اثناء

وأنا أشتم وأنا أهرج وأنا أبكي

....

انزعوا الأرضة

لم تعد لي غاية أسعى اليها

كل شوارع أوروبا

تسكعتها في فراشي

أجمل نساء التاريخ

ضاجعتن وانا ساهم في زوايا المقهى).

ان ماهية الصلعة في قصيدة الماغوط تجل لحساسية

الشاعر المفرطة بالانصداع من هزلية الواقع ووجود

الانسان والامعان الفائز بتهزيل هذه الهزلية الى أعلى

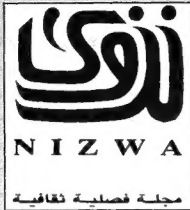
حالات الفنتازيا، انها وصف التسلك الحضيضي لانفعال

مجابه. ولم تكن وقفنا عند مساحة هذه الصورة وقفة

استقراء موضوعي بقدر ما هي قراءة اختيارية لا تحكمها

معايير بحثية محددة لانها مقدمة تأسيسية لدراسة هذه

الظاهرة ودون أن يعني ذلك تهويش الكلام السابق.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الاسكندرية

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني

محمد عبد الحليم زمراري

ملاحظة:

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الإلكتروني (E.mail) على العنوان الجديد وهو:

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

البريد الإلكتروني السابق

nnizwamagazine@yahoo.com

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

البدالة : ٦٩٩١٦٧ / ٦٩٩٤٥١ ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

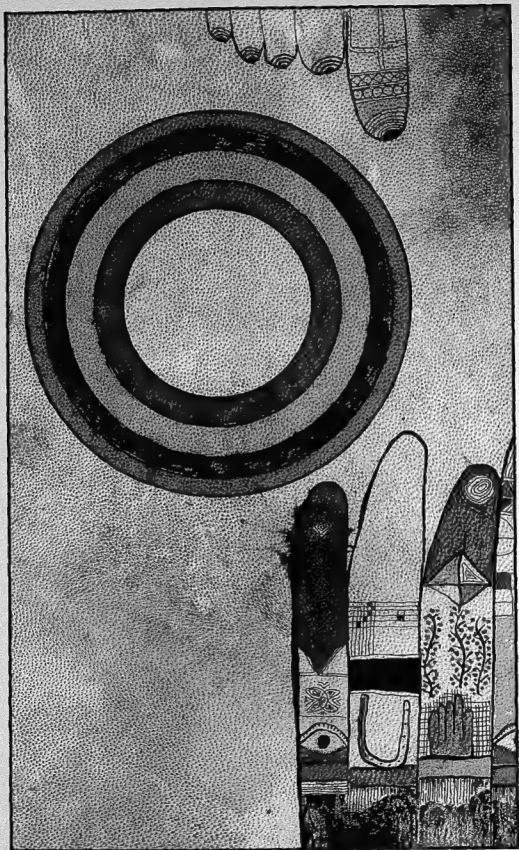
إشادات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقاييس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



العدد السادس والعشرون

أبريل ٢٠٠١ م / محرم ١٤٢١ هـ



▲ لوحة للفنان أحمد بن اسماعيل، رسم على الجلد، المغرب.

الفلاف الأخير: تصوير اتسنت دوز، شاطيء القمر بمسقط

جونائشان كي. ال مي. عمر
 مهيبيل، كريستوفر نوريس،
 حسام تايل، سعد البازعي،
 كريستوفر نوريس،
 خميسي بوغرارة، عبدالله
 حمادي، سمير اليوسف، ميثم
 الجنابي، سنكران رافيندران،
 خالدة حامد، مها لطفي،
 ناصر الفيلاني، محمد علي
 شمس الدين، نزيه أبو عفش،
 رعد عبدالقادر، هاشم شفيق،
 عبدالفتاح بن حمودة، صلاح
 دبشة، رندة العزير، زهران
 القاسمي، نبيل أبو زريقين،
 علي الفرج، جميل مفرج،
 محمد الشيباني، أحمد
 اسماعيل، عماد جندى، هاشم
 ميرغني، بدرية الوهبي،
 هنري ميشو عزيز الحاكم،
 أمجد ناصر، خليل النعيمي،
 عبدالستار ناصر، رضوان
 نصار محمد مصطفى
 الجاروش، ميلتون فاطوم
 صفاء أبوشهلا جبران، يحيى
 المنذري، عاطف أبوسيف،
 أمين صالح، فخري صالح،
 أسية البوعلي، يحيى الناعبي،
 محمد رجب السامرائي، غالية
 آل سعيد، محمد عبدالرزاق
 الفشعمي، خيرالله سعيد،
 رميح الزهرة، بنعيسى
 بوحمالة، نبيل منصر،
 محمود قاسم، خالد زغريرت.

نيزوا
NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

